
1913
N 10-12
3 1761 08333311 2



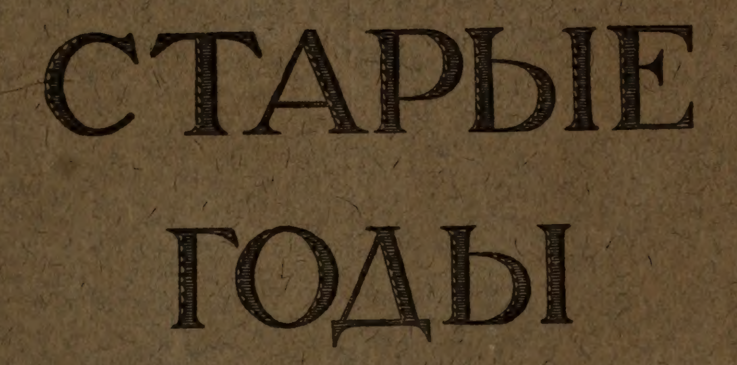
Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

by

MARJORIE & BERNARD
BASKIN



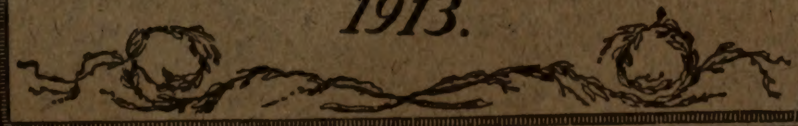
СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины

ОКТЯБРЬ

1913.



ОГЛАВЛЕНІЕ

TABLE

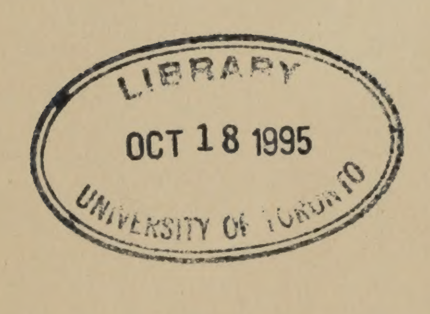
Перепечатка статей, помѣщенныхъ въ настоящемъ выпускѣ, воспрещается. Авторское право на иллюстраціи охраняется на основаніи гл. VI Выс. утв. 20 марта 1911 г. зак. объ авторскомъ правѣ.

1-й экз.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ОКТЯБРЬ

1913.


LIBRARY
OCT 18 1995
UNIVERSITY OF TORONTO

N
6
S73
1913
Oct.-Dec.

28 35
4 35



Коверъ. Сѣверная Персія XVI в. (деталь).
(Музей барона Штиглица).

Tapis. Perse septentrionale XVI-e s. (détail).
(Musée du baron Stieglitz).



ЗАМѢТКИ О МУСУЛЬМАНСКОМЪ ИСКУССТВѢ

(по произведеніямъ его въ музеѣ барона Штиглица).

(A. Polovtsoff: Notes sur l'art musulman d'après les collections du Musée du baron Stieglitz à St.-Pétersbourg).

Во всѣхъ странахъ, гдѣ восторжествовалъ и вкоренился Исламъ какъ бы различны онѣ ни были одна отъ другой, всюду произведенія искусства, выросшія на ихъ почвѣ, отличаются какой то не всегда легко опредѣлимой, но никѣмъ не отрицаемой общностью. Между тѣмъ, и по климату, и по происхожденію жителей, по нравамъ, обычаямъ и производствамъ, страны эти представляютъ значительное разнообразіе: Испанія, Персія, Марокко, Египетъ, Индія, часть Китая, Малая Азія, Туркестанскія степи, Крымъ едва ли могутъ, казалось бы, похвастаться близкимъ родствомъ. Однако, если взять чеканныя двери, сдѣланныя семитомъ-арабомъ въ Каирѣ, или изразцы, расписанные для тюрка-османа въ Сиріи; парчу, расцвѣченную арійцемъ-персомъ въ Испагани, или коверъ, вытканный въ Агрѣ индусомъ; вазу съ надписями изъ Корана, обожженную китайцемъ-магометаниномъ, или халатъ, вышитый туркменомъ, то въ каждомъ изъ этихъ предметовъ почувствуется что то такое, что сразу позволитъ собрать ихъ въ одинъ отдѣлъ, не вызывая ни въ комъ ни вопроса, ни улыбки. Естественно рождается увѣренность, что ничему иному, какъ только дѣйствію Ислама, надлежитъ приписать это сходство въ характерѣ восточныхъ художественныхъ издѣлій; возникали они при столь различныхъ условіяхъ и мѣста, и времени, что связующимъ между ними началомъ было одно лишь религіозное единство; оно то и придало имъ общность, а потому и самое названіе «мусульманское искусство» вполнѣ вѣрно и научно, хотя бы оно по первому взгляду и показалось расплывчатымъ и неопредѣленнымъ. Названіе это тѣмъ болѣе точно, что ни одна религія не могла имѣть подобнаго значенія въ дѣлахъ мірскихъ, какое сразу пріобрѣлъ Исламъ, благодаря самой сути своей. Ученіе необыкновенно ясное и простое, созданное не аскетомъ и не мечтателемъ, а человѣкомъ, глубоко цѣнившимъ земныя блага и установившимъ тѣ или иныя нравственныя правила лишь для облагороженія жизни, а не для искорененія плотскаго элемента, Исламъ способенъ пропитать и окрасить насквозь всѣ умы, воспитанные подъ его сѣнью, какъ не можетъ этого сдѣлать ни одно изъ другихъ религіозныхъ ученій. Онъ предусматриваетъ всѣ случаи жизни, даетъ правила, какъ себя вести при всякихъ обстоятельствахъ, не допускаетъ ни сомнѣній, ни неясностей и глубоко удовлетворяетъ своихъ послѣ-

дователей, такъ какъ не требуетъ отъ нихъ того, что всего труднѣе для большинства въ людской толпѣ, то есть ни сильной индивидуализаціи, ни самостоятельнаго, одинокаго духовнаго подвига; наоборотъ, онъ ставитъ своихъ учениковъ въ тѣсныя рамки; лишь бы ихъ не нарушить, а тамъ, придерживаясь во всемъ посредственности и слѣдуя своимъ инстинктамъ, лишь бы это было безъ излишествъ или крайностей, мусульмане и на землѣ окружены и поддержаны одобреніемъ сосѣдей и послѣ смерти расчитываютъ на понятную и цѣнную для нихъ награду. Кромѣ того, мусульманство повсюду имѣло глубокое вліяніе на соціальный строй охваченныхъ имъ странъ въ смыслѣ уничтоженія классовыхъ различій и перегородокъ; нивелирующее значеніе его сильно чувствуется на всемъ востокѣ, гдѣ нѣтъ принципіальнаго различія между людьми отъ самаго ихъ рожденія; существуетъ лишь чисто практическое дѣленіе на сильныхъ и богатыхъ съ одной стороны и слабыхъ и бѣдныхъ съ другой; передъ Божествомъ же всѣ равны, и даже въ вопросахъ престолонаслѣдія и богослуженія у мусульманъ не было никогда представленія о благодати или посвященіи; провозгласитель молитвы, мулла — только «грамотѣй», но не членъ касты, пользующейся правами на основаніи таинства. Преимущества же, даруемыя исповѣданіемъ вѣроученія, равны для всѣхъ. Неудивительно поэтому, что столь всеобъемлющая религія наложила свою печать даже на искусство своихъ приверженцевъ.

Между тѣмъ искусство — самое сложное проявленіе человѣческаго духа, и, несмотря на кажущуюся капризность его, на видимую его зависимость отъ дѣятельности отдѣльныхъ лицъ, отъ всякихъ случайностей, какъ политическаго, такъ и экономическаго характера, оно на самомъ дѣлѣ наиболѣе полно и вѣрно отражаетъ жизнь любого народа въ любой моментъ, ибо въ немъ выражаются всѣ коренныя и неотъемлемыя качества народной души. Религія можетъ поставить грани, которыхъ искусство не посмѣетъ перешагнуть, можетъ вызвать то или другое теченіе въ творчествѣ людей, но вліяніе ея должно неминуемо быть направляющимъ, а не созидающимъ, уже по самому ея существу. Такъ было и съ магометанствомъ и, хотя дѣйствіе его въ области искусства было необычайно сильно, все же, если ближе изучить произведенія многоразличныхъ мусульманскихъ народовъ, то тѣ разнообразныя вліянія, подъ которыми у нихъ создались художественныя вещи, мало по малу расчленяются, и становится яснымъ, что въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ религія только повернула въ извѣстную сторону заранѣе сложившіяся живыя силы народа, дававшія ему опредѣленный обликъ еще задолго до Магомета.

За періодъ, предшествовавшій Пророку, мы не знаемъ образцовъ арабскаго искусства, да и выражалось оно, по всей вѣроятности, лишь въ коврахъ и вышивкахъ небогатаго кочевого обихода; но, повидимому, оно сохраняло въ себѣ многіе элементы древнѣйшаго азіатскаго стиля, можетъ быть, даже отчасти традиціи древняго Египта. Собирательное значеніе его стушевалось подъ дѣйствіемъ новой религіи и хотя она, въ общемъ, была мало склонна къ аскетизму, именно этотъ ея элементъ всего сильнѣе чувствуется на первыхъ порахъ ея расцвѣта.

Среди всѣхъ ея позднѣйшихъ приверженцевъ, арабы оказались всего болѣе склонными къ воспріятію той стороны проповѣди Магомета, которая гласитъ о небѣ и о преобладаніи его надъ землей. Поэтому, съ эпохи подъема національнаго и религіознаго ихъ духа, когда эти фанатичные семиты, объединенные и воодушевленные новымъ ученіемъ, покорили большую часть извѣстнаго имъ пространства земли, вліяніе Корана, этого наивысшаго проявленія ихъ нравственной силы, особенно съ этой стороны стало чувствоваться во всѣхъ твореніяхъ ихъ рукъ. Воздержаніе отъ изображенія живыхъ существъ; украшеніе жилищъ и фасадовъ лишь какъ бы завѣсой съ сухимъ геометрическимъ рисункомъ; примѣненіе надписей религіознаго содержанія въ качествѣ узоровъ; отвлеченность раскраски (если можно такъ выразиться), то есть желаніе скрыть подъ нею покрываемую орнаментомъ или цвѣтомъ поверхность, а не подчеркнуть ими ея значеніе, все у нихъ говоритъ о бренности міра, о непрочности земной жизни и о томъ, что помыслы должны быть сосредоточены на жизни иной.

Покоривъ въ VIII вѣкѣ Персію, арабы пытались и ей навязать свои воззрѣнія, для чего всячески искореняли слѣды ея прежней цивилизаціи, сжигали книги и обезглавливали изваянія. Персы безпомощно покорились, какъ это уже не впервые приходилось имъ дѣлать за долгіе вѣка ихъ предшествовавшей исторіи, но, хотя они довольно быстро пропитались ученіемъ Магомета (видоизмѣнивъ его, впрочемъ, на свой ладъ), вся дальнѣйшая ихъ культура составляетъ протестъ противъ семитической сухости и прямолинейности. Коранъ запрещаетъ изображать живыя существа, но все же остается цѣлый міръ чудныхъ цвѣтовъ и деревьевъ, которыми не грѣхъ любоваться, не грѣхъ, быть можетъ, и окружать себя вновь на коврахъ и тканяхъ, когда въ природѣ растительное царство усыплено зимой, а какъ не любоваться ими въ странѣ, на которую весна набрасываетъ мимолетный, но столь прекрасный покровъ изъ тюльпановъ и ирисовъ, въ странѣ, гдѣ издавна гвоздика и роза научили человѣка выжимать изъ нихъ духи, гдѣ родились и сирень, и гранатникъ. И вотъ Персія, слѣдуя своему арійскому инстинкту, приковывавшему ее къ чарамъ земли, создала искусство, основанное почти цѣликомъ на растительномъ орнаментѣ, и достигла такого совершенства, какого въ этой области не видалъ ни одинъ изъ другихъ народовъ на землѣ. А въ тѣ періоды своей исторіи, когда она чувствовала себя сильной и самостоятельной, и иго Корана казалось менѣе тяжелымъ и грознымъ, наряду съ цвѣтами то и дѣло такъ естественно рождаются подъ рукою художника граціозныя фигуры людей: то дѣвушка «со станомъ, подобнымъ кипарису, и ликомъ, подобнымъ лунѣ», то воинъ-молодецъ на нарядномъ, размалеванномъ конѣ, то гибкій виночерпій съ чашей хмѣльной влаги въ тонкихъ перстахъ.

Эти два теченія, семитическое (арабское) и арійское (персидское), исчерпываютъ собою почти всю сущность мусульманскаго художества. Арабскимъ духомъ пропитано магометанское искусство Испаніи, сѣверной Африки, а также Сиріи и отчасти Месопотаміи до образованія Оттоманской имперіи. Изящныя же произведенія Шур-

ціи въ XVI вѣкѣ и сѣверной Индіи въ эпоху Великихъ Моголовъ настолько подражательны, что трудно сказать, какое самостоятельное и характерное искусство расцвѣло бы у мусульманскаго населенія этихъ странъ, не будь у него персидскихъ образцовъ. Разумѣется, и у турецкихъ, и у индійскихъ памятниковъ есть свои типичныя особенности, свой индивидуальный привкусъ, но все же они лишь видоизмѣненія формъ, занесенныхъ со стороны. Особенно въ турецкихъ малоазіатскихъ владѣніяхъ эта подражательность такъ сильна, что поневолѣ сомнѣваешься, не были ли первыми творцами такъ называемыхъ дамасскихъ и родосскихъ фаянсовъ плѣнные персы, потомъ уже научившіе малокультурныхъ турокъ почти рабски повторять созданные ими образцы. А тамъ, гдѣ сквозитъ какая нибудь мѣстная особенность, какое нибудь проявленіе чисто туземнаго духа, всякое подобное отступленіе отъ персидскаго идеала возникаетъ обыкновенно изъ-за религіозныхъ соображеній. Первобытное турко-монгольское племя всецѣло поддалось арабскому вліянію, и ученіе Магомета, живо искоренивъ незначительную и плохо развитую самобытность дальневосточныхъ кочевниковъ, превратило ихъ въ фанатичныхъ послѣдователей самаго правовѣрнаго Ислама, прямолинейнаго и простого, не знающаго ухищреній персидскаго мистицизма. Типично турецкими можно признать минареты стамбульскаго образца, да малоазіатскіе молитвенные ковры съ гладкой серединой, гдѣ иногда виситъ изображеніе лампады; рисунокъ ихъ скомпанованъ такимъ образомъ, дабы ничто не развлекало молящагося при его земныхъ поклонахъ, а дабы наоборотъ символъ молитвы призывалъ его къ благочестію.

Въ Средней Азіи, этой удивительной странѣ, столь разнообразной, переливающей всѣми цвѣтами радуги на солнцѣ, странѣ, гдѣ встрѣтились и ужились, а отчасти даже и смѣшались арійская раса съ монгольской, различные оттѣнки этой смѣси вызвали къ жизни особыя проявленія художественнаго вдохновенія, но, въ общемъ, искусство этихъ мѣстъ не имѣетъ коренной самобытности: оно лишь отпрыскъ сосѣдняго персидскаго ствола, развѣ гдѣ кочевники-тюрки, невозмутимо игнорируя окружающую ихъ среду, сумѣли до нашихъ дней (главнымъ образомъ, въ Туркменской степи) сохранить въ полной неприкосновенности древніе рисунки своихъ ковровыхъ издѣлій.

Въ Китаѣ мусульманское искусство было всегда подражательнымъ и служило либо для удовлетворенія вкуса иноземцевъ, либо для потребностей сравнительно немногочисленнаго и, по большей части, бѣднаго магометанскаго населенія Китая. Встрѣчаются пекинскіе стеклянные сосуды съ надписями арабскаго шрифта, финифтевыя вазы, на голубомъ фонѣ которыхъ, вмѣсто привычнаго дракона, выдѣляется изреченіе изъ Корана, фарфоръ XVIII вѣка съ узоромъ, какъ бы скопированнымъ въ Альгамбрѣ, но всѣ эти вещи кажутся случайными исключеніями. Духъ китайской культуры силенъ и оригиналенъ, и чужая религія, не оставившая серьезнаго слѣда въ странѣ, не смогла повернуть ея искусства на новые пути; въ отдѣльныхъ случаяхъ она прибавила ту или другую подробность, но это лишь неглубокія царапины на блестящей поверхности китайской самобытности.



Коверъ. Сѣверная Персія. XVI в.
(Музей барона Штиглица).

Tapis. Perse septentrionale. XVI-e s.
(Musée du baron Stieglitz).



Коверъ. Персія (Испагань?). XVI в. (деталь). (Музей барона Штиглица).

Tapis. Perse (Ispahan?). XVI-e s. (détail). (Musée du baron Stieglitz).



Коверъ. Персія. XVI в.
(Музей барона Штиглица).

Tapis. Perse. XVI-e s.
(Musée du baron Stieglitz).



Фаянсовый бокалъ. Раги. XII—XIII вв.
(Музей барона Штиглица).

Gobelet en terre émaillée. Rhagès. XII—XIII-e s.
(Musée du baron Stieglitz).

Въ Индіи художественныя произведенія магометанской эпохи вылились въ обликъ не особенно оригинальный, что, впрочемъ, совершенно естественно, если вспомнить, что они служили лишь для меньшинства — для правящаго класса пришельцевъ. Отъ первыхъ мусульманскихъ завоевателей сѣверной Индіи осталось лишь немного архитектурныхъ памятниковъ, въ которыхъ арабскій идеалъ своеобразно сочетался съ идеаломъ индусскимъ; по духу своему они такъ разнятся другъ отъ друга, что трудно представить себѣ какое нибудь естественное и плодотворное ихъ взаимодѣйствіе. Арабское искусство, сухое, строгое, основанное на математически-точномъ сочетаніи линій, не имѣетъ ничего общаго съ мягкимъ, обильнымъ и многорѣчивымъ искусствомъ Индіи, для котораго преувеличеніе равносильно выразительности, а избытокъ — грандіозности; это съ одной стороны — отвлеченное міровоззрѣніе пустыни, съ другой — чрезмѣрный расцвѣтъ теплицы, пристрастіе ко всему осязаемому, къ преумноженію и нагроможденію формъ. Но съ первой четверти XVI вѣка, когда геніальный авантюристъ Бабуръ, потерпѣвъ неудачу въ родномъ Самаркандѣ, сумѣлъ прочно укрѣпиться на сѣверѣ Индіи, а потомки его, подъ кличкой Великихъ Моголовъ, распространили свою власть почти на весь полуостровъ, созданная ими имперія явила небывалый примѣръ богатства и роскоши и породила новые художественные образцы — плоды мусульманскаго духа, взращенные на чуждой имъ и слишкомъ жирной для нихъ почвѣ. Искусство завоевателей продолжало искать вдохновенія съ Запада, но, хотя служившіе ему художники были пришельцы, — персы, вѣроятно, по большей части (знаменитая агрская мечеть, Тадже-Махаль, была, однако, построена италіанцами), — подъ ихъ начальствомъ работали туземцы, вліянію которыхъ они отчасти подпали, какъ подчинялись они и климату, и требованіямъ мѣстной жизни, и матеріаламъ, которыми располагали. И вотъ, несмотря на ненависть мусульманскихъ владыкъ къ браманской культурѣ народа, мечети и дворцы, построенные Великими Моголами, ковры и парчи, для нихъ вытканные, миніатюры ихъ придворныхъ живописцевъ, брилліантовыя запястья и ожерелья ихъ женъ, нефритовые сосуды съ драгоцѣнными камнями, служившіе имъ для подарковъ, словомъ, всѣ художественныя произведенія ихъ эпохи, хотя и носятъ на себѣ отпечатокъ ихъ вкуса и ихъ правовѣрности, но въ то же время пропитаны и чувственнымъ, идолопоклонническимъ духомъ Индостана. Потеряно чувство мѣры, избытокъ украшеній замѣняетъ строгость замысла, преодолѣваніе техническихъ трудностей цѣнится выше изящества, вмѣсто выразительности появляется болтливость. Культура, искусственно насажденная на неблагопріятной почвѣ, дала подъ вліяніемъ отдѣльныхъ личностей нѣсколько прекрасныхъ и оригинальныхъ произведеній, но неестественное сочетаніе враждебныхъ началъ быстро привело ее къ неудержимому упадку.

Изъ всѣхъ отраслей мусульманскаго творчества, для Европы вообще, а въ частности для Россіи, самый значительный интересъ представляютъ произведенія Персіи, и какъ наиболѣе родственныя намъ по духу, да и географически болѣе тѣсно связанныя съ нами. Какая обшир-

ная и почти нетронутая область ожидаетъ того изслѣдователя, который возьмется прослѣдить художественное вліяніе Персіи на Россію и наплывъ къ намъ съ незапамятныхъ временъ ея товаровъ, драгоцѣнностей, даже мастеровъ. Уже въ Кіевскій періодъ не персы ли сооружали палаты для князей, не успѣвшихъ подчиниться греческому вліянію, и не остались ли памятью объ ихъ строительствѣ такія слова, какъ «чертогъ» (по персидски: четыре свода)? Не можетъ быть сомнѣнія, что предметы роскоши приносились съ Востока, о чемъ свидѣтельствуютъ названія драгоцѣнныхъ камней (бирюза, изумрудъ, яхонтъ), заимствованныя съ персидскаго, и названія нѣкоторыхъ одеждъ (напримѣръ, «сарафанъ», появляющееся вплоть до XVIII в. при дворѣ Великихъ Моголовъ въ формѣ «сарапа» и со значеніемъ «почетный халатъ»). Зарытые въ ту же домонгольскую эпоху клады, находимые въ разныхъ мѣстахъ, полны восточныхъ монетъ, и важнѣйшія изъ словъ, относящихся къ древнему денежному обращенію, также восточнаго происхожденія (казна, деньга). Но и позднѣе не жила ли вся зажиточная до-Петровская Русь на персидскихъ коврахъ, съ кинжалами испаганьской стали, кушаками персидской парчи, ожерельями и серьгами Самаркандскихъ образцовъ и ларцами, глядя на которые подчасъ недоумѣваешь, не бухарской ли они работы. Казалось бы, что для насъ, русскихъ, исторія персидскаго искусства должна имѣть гораздо больше значенія, чѣмъ для западной Европы и особливо для Америки, а между тѣмъ парижскіе и ньюіоркскіе коллекціонеры переживаютъ за послѣднее время такое увлеченіе персидскими вещами, какого Россія еще не знаетъ, и всѣ лучшія произведенія древняго Ирана, пріобрѣтаемыя часто по баснословнымъ цѣнамъ, безвозвратно уходятъ на Западъ, которому онѣ гораздо болѣе чужды, чѣмъ намъ. Правда, издѣліями одной эпохи персидскаго искусства Россія богаче остального свѣта, и неоцѣнимая сокровищница сассанидскихъ блюдъ Императорскаго Эрмитажа едва ли когда нибудь можетъ утратить первостепенное положеніе, занимаемое ею среди художественныхъ собраній цивилизованнаго міра, но искусство Сассанидовъ принадлежитъ до-мусульманскому времени и поэтому должно остаться внѣ предѣловъ настоящей статьи.

Послѣ арабскаго разгрома Персія долго оправлялась отъ переворота и въ XI вѣкѣ опять подверглась опустошительному завоеванію тюрковъ-сельджуковъ, пока, наконецъ, при разумномъ и твердомъ правленіи сельджукидскихъ султановъ не дала вновь очаровательнаго расцвѣта; мы знаемъ его, главнымъ образомъ, по керамикѣ XII и XIII вѣковъ, находимой въ развалинахъ Рагъ (Rhagès по номенклатурѣ западной Европы), тѣхъ самыхъ Рагъ Мидійскихъ, стоявшихъ съ незапамятныхъ временъ, куда Товій посылалъ своего сына, Товита, и недалеко отъ которыхъ Дарій, убѣгавшій отъ Александра, былъ убитъ Бессомъ. Поблизости отъ Рагъ, въ Вераминѣ, сохранилась мечеть съ датированными изразцами, твердо устанавливающими время производства этой керамики, а сосуды того же стиля появились за послѣднее время въ значительномъ числѣ на европейскомъ рынкѣ. Рагскій бокалъ въ Музеѣ барона Штиглица — одинъ изъ самыхъ утонченныхъ образцовъ этого стиля среди доселѣ извѣстныхъ; истинно-персидскій по

Кувшинъ и два блюда родосскаго фаянса XVI—XVII вв.
(Музей барона Штиглица).

Cruche et deux plats. Faïence de Rhodes. XVI—XVII-e s.
(Musée du baron Stieglitz).



Шелковая ткань съ золотомъ и серебромъ.
Персія. XVII в.
(Музей барона Штиглица).

Etoffe de soie tissée d'or et d'argent.
Perse. XVII-e s.
(Musée du baron Stieglitz).



Набойка восковыми красками.
Персія или Индія. XVI—XVII вв.
(Музей барона Штиглица).

Toile peinte à la cire. Perse ou Inde.
XVI—XVII-e s.
(Musée du baron Stieglitz).



Стальныя ажурныя доски. Персія. XVI в.
(Музей барона Штиглица).

Plaques en acier découpé. Perse. XVI-e s.
(Musée du baron Stieglitz).

духу, несмотря на тюркскій типъ изображенныхъ лицъ (лицъ господствовавшаго тогда класса сельджуковъ), созданный для прославленія земного веселія и въ частности радостей вина, онъ покрытъ группами миніатюрно и изящно написанныхъ людей, занятыхъ лишь однимъ виномъ; глядя на него, невольно вспоминаешь пресловутое «Руси есть веселіе пити», и лишній разъ сознаешь наше родство съ сосѣдомъ-Ираномъ. И изъ образцовъ вераминскаго стиля въ Музеѣ имѣются какъ экземпляры мечетныхъ облицовокъ съ рельефными молитвенными надписями, крытые чудной переливчатой глазурью съ металлическимъ отблескомъ, такъ и поочередные кресты и звѣзды, одѣвавшіе сплошнымъ узоромъ нижнія части стѣнъ наиболѣе монументальныхъ построекъ. Немного позднѣйшіе по времени фаянсы, находимые въ Султанабадѣ, также представлены въ Музеѣ; они совершенно другого характера, украшены почти исключительно растительнымъ орнаментомъ съ животными и птицами, и въ нихъ блестящая полихромія рагскихъ сосудовъ замѣнена синими, сѣрыми, сизыми тонами, часто покрывшимися радужной дымкой отъ окисленія въ землѣ. Точной даты этихъ тонкихъ раскрасокъ мы не знаемъ: Раги пали передъ Чингисъ-ханомъ въ началѣ XIII столѣтія и съ тѣхъ поръ къ жизни не воскресали, но Султанабадъ, оставшійся внѣ главнаго пути монголовъ, быть можетъ, продолжалъ свое изящное гончарное производство и послѣ того, какъ миновала всесокрушавшая орда.

Отъ этой же ранней эпохи сохранились и бронзовые предметы, по стилю своему переходные между сассанидскими вещами и произведеніями Тимурова времени, но современныхъ имъ ковровъ и тканей мы пока не знаемъ. Самый древній изъ ковровъ въ Музеѣ барона Штиглица и преобладающій по красотѣ надъ всѣми другими восточными его коврами, несомнѣнно, тотъ, который въ монументальномъ сочиненіи д-ра Мартина про «восточные ковры до 1800 года» приписывается 1540 году и производству Тавриза. Едва ли можно съ такой точностью установить и годъ, и мѣсто тканья, но очевидно, что коверъ этотъ принадлежитъ первой половинѣ XVI столѣтія и происходитъ изъ Сѣверной Персіи. По рисунку изображенныхъ на немъ животныхъ, онъ съ одной стороны сродни нѣсколько болѣе раннимъ изразцовымъ облицовкамъ на нѣкоторыхъ среднеазіатскихъ мечетяхъ (мечеть въ Аннау, мечеть Ширъ-Доръ въ Самаркандѣ), построенныхъ Тимуридами, а съ другой — болѣе позднимъ коврамъ XVI вѣка, такъ называемаго «охотничьяго типа» (къ каковымъ относится, напримѣръ, великолѣпный коверъ, принадлежащій Императору Австрійскому). Съ XV столѣтія идетъ расцвѣтъ ковроваго производства, державшагося въ Иранѣ на небывалой высотѣ въ теченіе всего XVI вѣка. Ковры эти теперь крайне рѣдки; самые большіе изъ нихъ ткались для Двора или для мечетей, и по мѣрѣ того, какъ они оказывались разорванными или испорченными, ихъ часто рѣзали на куски, оставляя наилучше сохранившіяся части для менѣе просторныхъ помѣщеній. Такимъ образомъ получились попадающіеся нынѣ половинки и мелкіе обрывки, по которымъ можно судить о былой прелести цѣльныхъ ковровъ. Въ Музеѣ барона Штиг-

лица имѣется такая половина ковра XVI вѣка; она особенно интересна потому, что, судя по сходству рисунка и работы, коверъ, часть котораго она составляла, происходитъ изъ той же мастерской, какъ знаменитый коверъ, одна половина котораго въ Краковскомъ музеѣ, а другая въ парижскомъ Musée des Arts Décoratifs.

Въ XVI вѣкѣ утвердилась на престолѣ династія Сефевидовъ, избравшая своей столицей Испагань и миролюбивымъ и мудрымъ правленіемъ своимъ приведшая страну къ небывалому расцвѣту. Искусство XVI и XVII столѣтій въ Персіи, если не достигло той тяжеловатой и мощной роскоши, которую оно выказало въ XII вѣкѣ, за то выработало такую утонченную, такую нѣжную прелесть, какой не часто достигало человѣчество въ своихъ твореніяхъ. Наиболѣе выдающійся изъ Сефевидскихъ шаховъ, Шахъ-Аббасъ-Великій (1587—1629), любилъ роскошь и великолѣпіе, умѣлъ создавать ихъ вокругъ себя и связалъ свое имя съ искусствомъ своего времени. Онъ обогатилъ Испагань множествомъ чудесныхъ построекъ, заботился о коврахъ и тканяхъ, украшавшихъ его дворцы, и при немъ, да и послѣ него, ткацкое искусство достигало такого совершенства, что преемникъ его, поддерживавшій сношенія съ западной Европой, послалъ въ 1639 году въ даръ герцогу Фридриху III Гольштейнъ-Готторпскому вытканныя въ Персіи матеріи, какъ лучшее издѣліе своей страны. *

Въ эту эпоху изображенія людей получаютъ право гражданства въ персидскомъ искусствѣ, и въ изразцовыхъ облицовкахъ стѣнъ, въ парчахъ и въ рельефныхъ бархатахъ появляются все чаще и чаще человѣческія фигуры. Быть можетъ, слѣдуетъ это отчасти приписать усиленію китайскаго вліянія, ибо не подлежитъ сомнѣнію, что въ концѣ XVI вѣка работали въ Испагани китайцы. Уже раньше того во многихъ персидскихъ вещахъ чувствуется сосѣдство Китая; такъ, напримѣръ, въ миніатюрахъ XV вѣка трактовка облаковъ и миѳическихъ животныхъ точно какъ бы заимствована съ Востока, а товарообмѣнъ между обѣими странами былъ настолько значителенъ, что Китай подъ конецъ владычества династіи Минговъ изготовлялъ особый фарфоръ «подъ персидскій вкусъ». Но съ конца XVI столѣтія китайцы обосновываются въ Персіи, очевидно, съ разрѣшенія шаха, и начинаютъ выдѣлывать фаянсъ (съ синими рисунками по бѣлому полю) въ подражаніе своему фарфору и, вѣроятно, цѣлый рядъ другихъ вещей, въ которыхъ мы теперь видимъ слѣды китайскаго вкуса, не зная, сработаны ли онѣ китайцами въ персидской обстановкѣ или персами по китайскимъ образцамъ. Въ Музеѣ барона Штиглица есть одинъ любопытный коверъ (должно быть XVIII вѣка), несомнѣнно персидской работы, но покрытый мелкимъ узоромъ, якобы китайскаго стиля. Такое примѣненіе иноземной орнаментаціи встрѣчается, однако, всего рѣже именно въ коврахъ; при Шахъ-Аббасѣ это коренное

* Ткани эти и понынѣ украшаютъ стѣны нѣсколькихъ комнатъ въ замкѣ Розенборгъ въ Копенгагенѣ. Въ Музеѣ барона Штиглица имѣется одинъ образчикъ на желтомъ фонѣ, очень близкій къ этимъ матеріямъ по своему характеру. Такой же тканью обиты спинки креселъ царя Алексѣя Михайловича и царицы Маріи Ильинишны, хранящихся въ Саввино-Сторожевскомъ монастырѣ.



Блюдо дамасскаго фаянса XVI — XVII вв.
(Музей барона Штиглица).

Plat de faïence. Damas. XVI — XVII-e s.
(Musée baron Stieglitz).

иранское производство выработало совершенно специальные рисунки, позволяющіе сразу узнать Шахъ-Аббассовскій коверъ среди тысячи другихъ: довольно крупный узоръ, раскинутый сѣткой съ стилизованными розетками, по большей части на розовомъ или красномъ полѣ — вотъ отличительныя его декоративныя особенности.

Въ XVI же вѣкѣ начали ткать въ Персіи и тончайшіе шерстяные платки, позднѣйшія подражанія коимъ, сдѣланныя въ сѣверной Индіи, стали общеизвѣстными подъ названіемъ кашмирскихъ шалей. Эти первоначальные персидскіе «кашмиры» и изысканнѣе по работѣ, и гармоничнѣе по краскамъ, чѣмъ индійскіе; рисунокъ ихъ, часто составленный цѣликомъ изъ цвѣтовъ, разнообразнѣе позднѣйшаго кашмирскаго, представляющаго, обыкновенно, лишь сочетанія пальметокъ, то есть тѣхъ орнаментированныхъ пятенъ, которыя мы привыкли называть «бобами».

Но, быть можетъ, самыми типичными представителями этой эпохи иранской культуры надо признать восхитительные клочки парчевыхъ матерій, гдѣ на слегка поблекшемъ теперь золотомъ фонѣ переплетены цвѣты и цвѣточки, травы и вѣтки самыхъ нѣжныхъ тоновъ, вся поэзія персидской весны. Въ свое время это были мѣшечки для поднесенія царскихъ грамотъ, или чехлы для драгоцѣнностей, или кафтаны съ откидными рукавами, халаты и шубы, такъ щедро даримыя шахомъ почетныя награды, изящные замѣстители крестовъ и чиновъ нашего вѣка. Эта любовь къ тканямъ и умѣніе компановать ихъ сохранились и въ позднѣйшее время, хотя, при томъ же тонкомъ чутьѣ въ подборѣ красокъ, умѣлая стилизація эпохи расцвѣта мало-по-малу вытѣсняется болѣе неуклюжимъ натурализмомъ; яркимъ тому примѣромъ въ Музеѣ барона Штиглица служитъ блѣдно-зеленая парча съ вазой цвѣтовъ, вѣроятно, второй половины XVII вѣка. Къ этой же эпохѣ относятся такъ называемые «польскіе» ковры, по всей вѣроятности, сдѣланные въ Персіи, несмотря на легенды, затемняющія ихъ, пока неясную, исторію. Связываютъ ихъ со слуцкими поясами, увѣряя, что въ Слуцкѣ работали нарочно для этого привезенные персы, и что они и были мастерами «польскихъ» шелковыхъ, тканыхъ серебромъ и золотомъ, ковровъ. За неимѣніемъ пока архивныхъ данныхъ по этому вопросу, трудно высказаться опредѣленно, но не были ли слуцкіе пояса лишь подражаніями поясамъ персидскимъ, и не ткались ли они попросту мѣстными мастерами? А «польскіе» ковры, внезапно появившіеся въ Рѣчи Посполитой, гдѣ ни до нихъ, ни послѣ нихъ не было выдающагося по совершенству ковроваго производства, не составляютъ ли, наоборотъ, необходимаго и естественнаго звена между коврами Шахъ-Аббаса и изящными, блеклыми произведеніями Кирмана въ XVIII столѣтіи? Говорятъ, что до сихъ поръ всѣ ковры этого типа найдены въ Польшѣ, но не можетъ ли это быть случайностью? Въ XVII вѣкѣ Польша была богата, вела довольно обширную торговлю и поддерживала съ Востокомъ болѣе близкія сношенія, чѣмъ это дѣлали другія страны Запада; нельзя ли допустить, что поэтому попали именно въ Польшу подобные ковры, производство которыхъ длилось всего немного десятилѣтій, и не

могло ли этому посодѣйствовать какое нибудь временное гоненіе на нихъ, какъ на предметы некоранической роскоши? Исламъ вообще относился недоброжелательно къ шелку, воспрещалъ носить чисто шелковую одежду, какъ непозволительную для мусульманина; очень часто даже въ лучшихъ восточныхъ шелковыхъ тканяхъ хотя бы часть основы не шелковая, въ угоду религіознымъ соображеніямъ, но, разумѣется, въ дѣлѣ франтовства и личной нарядности противостоять искушенію труднѣе; въ эпоху гоненія на роскошь, какія неоднократно бывали, не могли ли и шелковые ковры XVII вѣка подвергнуться остракизму какого нибудь особенно набожнаго властелина? Какъ бы то ни было, вопросъ остается открытымъ, но Музей барона Штиглица выставилъ вмѣстѣ съ персидскими вещами принадлежащій ему «польскій» коверъ, не улавливая общности между нимъ и славянскими предметами того же времени.

Не менѣе ковровъ примѣчательны и персидскіе фаянсы XVI и XVII вѣковъ. Традиціи раскрасокъ эпохи перваго расцвѣта въ значительной мѣрѣ еще сохранились и металлическій отблескъ на позднѣйшихъ вещахъ не хуже, чѣмъ на рагскихъ изразцахъ. Но золотой переливъ не играетъ уже по всей поверхности облицовки, а служитъ теперь лишь для украшенія мелкихъ сосудовъ, стѣнные же фаянсы времени Шахъ-Аббаса и безъ радужнаго оттѣнка достаточно блещутъ яркими красками (обыкновенно, съ преобладаніемъ желтыхъ и синихъ тоновъ). Мелкіе предметы: чашки, кувшины и тарелки, почти всегда сохраняютъ металлическій отблескъ на буромъ рисункѣ, украшающемъ бѣлый или голубой фонъ; въ маленькихъ чашкахъ нерѣдко наружная сторона бѣлая, а внутренняя покрыта переливающимъ составомъ, оттѣнки котораго отъ блѣдно-бураго и рыжаго доходятъ до густого краснаго цвѣта. Любовь къ голубымъ и синимъ тонамъ чѣмъ позднѣе, тѣмъ яснѣе обрисовывается, и въ домашней утвари XVII столѣтія самая простая посуда подчасъ чаруетъ своей прекрасной обмазкой, то сафировой, то бирюзовой, несмотря на неряшливую работу и незатѣйливый матеріалъ. Нѣкоторыя мѣстныя производства этого времени имѣютъ, однако, свои отличительныя окраски: бѣлая въ Катанѣ, зеленая или желтая въ Шустерѣ, сѣрые узоры по бѣлому полю въ Кирманѣ.

Синій цвѣтъ — излюбленный и въ стекольномъ производствѣ, и въ него окрашены безчисленные флаконы, бутылочки, пузырьки для духовъ и для напитковъ. Стекло, по большей части, плохо обработано, то есть самая масса неровнаго состава, и формовка обнаруживаетъ неважное мастерство; однако и въ этихъ предметахъ чувствуется та же любовь къ изящному, слегка вычурному рисунку.

Наряду съ фаянсомъ и тканями развивалось въ XVI столѣтіи и древнее искусство чеканки и рѣзьбы по металлу, выливаясь въ новыя формы, связанныя съ общимъ строемъ культуры въ странѣ. Въ XIV вѣкѣ, вѣкѣ Тимура, перенесшаго центръ жизни передней Азіи въ Самаркандъ, лучшіе художники по металлу были въ Месопотаміи, и Тимуръ заказывалъ въ Мосулѣ монументальные свѣтильники, чаши и изящные ларцы съ серебряной насѣчкой. Позднѣе

искусство это развилось въ самой Персіи, и въ Музеѣ барона Штиглица можно видѣть рядъ чисто персидскихъ образцовъ этого производства: мѣдные и бронзовые свѣтильники и сосуды и отличную пару ажурныхъ стальныхъ досокъ съ надписями. Но если Месопотамія обучила Иранъ искусству мусульманской чеканки и распространила на востокъ свое мастерство, не можетъ быть сомнѣнія, что персидскіе керамисты въ свою очередь перенесли на западъ до самаго Средиземнаго моря свое умѣніе покрывать причудливыми узорами бѣлое поле общеупотребительныхъ на Востокѣ стѣнныхъ изразцовъ, фаянсовыхъ блюдъ и чашекъ. Искусство это, распространившееся по всему побережью Сиріи и Малой Азіи въ концѣ XVI и въ XVII столѣтіи, по времени своему соотвѣтствуетъ наибольшему расцвѣту Оттоманской имперіи и, удовлетворяя потребности въ роскоши разбогатѣвшихъ оттоманскихъ вельможъ и купцовъ-левантинцевъ, должно быть признано «турецкимъ». Въ общежитіи (или, вѣрнѣе, на жаргонѣ антикваріевъ), оно дѣлится на производства «дамасское» и «родосское»: первое почти всегда въ синихъ, лиловыхъ, голубыхъ и зеленыхъ оттѣнкахъ, второе съ примѣсью типичнаго сургучно-краснаго цвѣта. Едва ли, однако, эти названія соотвѣтствуютъ дѣйствительности, и наименьшая неточность, въ которой приходится ихъ обвинять, это именованіе цѣлаго по части. Докторъ Мартинъ оспариваетъ ихъ еще болѣе энергично и утверждаетъ, что такъ называемые дамасскіе изразцы никогда не дѣлались въ Дамаскѣ. Быть можетъ, это уже преувеличеніе въ обратную сторону, ибо нигдѣ на Востокѣ изразцы не считаются предметомъ роскоши, могущимъ вынести дальнюю перевозку; дешевле построить печь, найти глину и пригла-



Изразецъ дамасскаго фаянса XVI — XVII вв. (Музей барона Штиглица).

Carreau de faïence. Damas, XVI — XVII-e s. (Musée du baron Stieglitz).

сить гончара-живописца, чѣмъ нагрузить караванъ тяжелыми и хрупкими изразцами. Скажу больше: въ бытность мою въ Дамаскѣ я старался доискаться, не осталось ли гдѣ слѣдовъ древнихъ печей, снабжавшихъ въ свое время мечети, бани и богатые дома Дамаска изразцами, а базаръ — посудой, и мнѣ посчастливилось наткнуться на пожилого человѣка, прирожденнаго старьевщика, который поинтересовался тѣмъ же вопросомъ и познакомилъ меня съ результатами своихъ поисковъ. Онъ нашелъ въ трехъ мѣстахъ развалины печей, около которыхъ выкопалъ куски посуды съ поливой XVII вѣка и цѣлыя башенки необожженныхъ еще и склеившихся чашекъ, брошенныхъ, быть можетъ, во время какого-нибудь набѣга арабовъ, такъ какъ самыя печи стояли внѣ городской стѣны и въ случаѣ войны были беззащитны.

На собранныхъ до сихъ поръ фаянсахъ этого типа мы не видимъ ни развитія, ни упадка; развѣ что къ послѣднему отнести болѣе грубо сдѣланные и болѣе неряшливо раскрашенные предметы, почти, однако, единаго рисунка съ болѣе совершенными экземплярами; но ихъ можно такъ же легко считать современными, но провинціальными копіями тѣхъ же образцовъ. Поэтому то все керамическое производство побережья при турецкомъ владычествѣ носитъ на себѣ отпечатокъ чего то иноземнаго: предшествующую стадію развитія этого искусства надо искать только въ Персіи, а не на мѣстахъ его расцвѣта, гдѣ болѣе древняя керамика носила характеръ, родственный египетскому; воспроизведя же досыта данные персами образцы, турецкая керамика сразу вырождается въ незамысловатое, милое, но мало вдохновенное производство, такъ называемое «Кутайя», по вѣроятному центру его выдѣлки.

Изъ другихъ турецкихъ произведеній искусства первое мѣсто занимаютъ ткани и въ особенности такъ называемые скутарійскіе и брусскіе бархаты. Но здѣсь опять гдѣ кончается турецкій элементъ, гдѣ начинается чужеземный? Неужели не персы рисовали эти гвоздики, эти стилизованные тюльпаны? Тѣ же персы, что такъ легко набрасывали узоры изъ тюльпановъ и гвоздикъ, гіацинтовъ и розъ на «родосскія» тарелки. А съ другой стороны, почему этотъ кусокъ бархата родомъ изъ Скутари, а тотъ, почти родной братъ его, изъ Венеціи? Мы знаемъ, что венеціанцы вели оживленную торговлю съ Востокомъ; какъ умные купцы, они умѣли поддѣлываться подъ вкусы покупателей, а въ торговлѣ бархатомъ, который ткали у себя, въ Венеціи, это было имъ особенно легко. Но чему научились они въ Малой Азіи? Что переняли у нихъ Скутари и Бруса? Ткались ли бархаты въ обоихъ этихъ городахъ, или, если въ одномъ — то въ которомъ именно? Всѣ эти вопросы ждутъ разрѣшенія и могутъ быть освѣщены только собираніемъ лоскутовъ и правильной ихъ классификаціей.

Искусство Средней Азіи представляетъ для насъ, теперешнихъ хозяевъ страны, особенно живой интересъ. Исторію его до Тимура мы пока знаемъ очень плохо, и надо ждать, чтобы систематическія раскопки вернули намъ тѣ сокровища, которыя кроются въ турке-



Кунганъ мѣдный съ серебряной инкрустаціей.
Месопотамія (XIII в.).

Aiguière en cuivre incrusté d'argent.
Mesopotamie, XIII-e s.



Бархатъ. Скутари или Бруcса. XVI—XVII вв. (Музей барона Штиглица).
Velours. Scutari ou Brousse. XVI—XVII-e s. (Musée du baron Stieglitz).



Бархатъ. Персія (Кашанъ?). XVI—XVII вв. (Музей барона Штиглица).
Velours. Perse (Kachan?). XVI—XVII-e s. (Musée du baron Stieglitz).



Деревянная рѣзная дверь. Средняя Азія.
(Музей барона Штиглица).

Porte en bois sculpté. Asie centrale.
(Musée du baron Stieglitz).

станскомъ лессѣ. Тогда только можно будетъ прослѣдить, сколько времени держались традиціи и идеалы, привитые Александромъ Великимъ и его греками, какъ эта чужеземная культура стала вырождаться подъ обратной волной туземнаго духа и какой обликъ приняло стремленіе народа къ прекрасному и въ темные вѣка до Сассанидовъ, и послѣ завоеванія арабами, и въ эпоху расцвѣта Мерва. При Тимурѣ Самаркандъ снова занялъ то преобладающее положеніе, какое принадлежало ему въ теченіе двухлѣтняго пребыванія въ немъ Александра и, очевидно, принадлежало и раньше; вѣдь трудно допустить, чтобы Александръ поселился въ немъ случайно, а не избралъ Самаркандъ въ качествѣ главнаго въ «Междурѣчьѣ» центра, стоявшаго на перепутьѣ многихъ важныхъ торговыхъ путей Азіи. Культура Тимура вся персидскаго происхожденія и оставила по себѣ глубокіе слѣды. Многіе изъ сооруженныхъ имъ памятниковъ еще донынѣ восхищаютъ всякаго любителя красоты, и хотя цѣнная утварь мечетей почти вся исчезла, хотя серебряныхъ дверей въ медресе Биби-Ханымъ давно уже нѣтъ, и землетрясенія, увы, почти ежегодно подвигаютъ впередъ работу разрушенія, тѣмъ не менѣе, монументальныя постройки Тимура и ближайшихъ его потомковъ позволяютъ судить о вліяніи, какое до сихъ поръ имѣетъ ихъ искусство на все производство окружающихъ Самаркандъ областей. Персидскій стиль вылился въ характерныя формы и въ мѣдной посудѣ ежедневнаго обихода, и въ глиняныхъ блюдахъ чисто кустарнаго издѣлія, и особенно въ прекрасныхъ рѣзныхъ деревянныхъ дверяхъ. Производства эти дожили до нашихъ дней, но, къ сожалѣнію, съ проведеніемъ рельсовыхъ путей стали быстро вымирать. Базары Самарканда, Ташкента, Ходжента, Маргелана, Коканда, Андижана, еще двадцать лѣтъ тому назадъ полные своеобразныхъ, часто прекрасныхъ, вышивокъ, сосудовъ, шелковъ, теперь превратились въ склады московскихъ товаровъ, убившихъ туземныя ткани. Ткачи-кустари перешли на другіе промыслы, а вышивки вывезены или еще вывозятся константинопольскими скупщиками, дошедшими уже до глухихъ деревень Туркестанскаго края въ поискахъ за товаромъ на продажу американцамъ въ базарахъ Каира и Стамбула. Наряду съ образцами еще уцѣлѣвшаго кустарнаго творчества попадаются подчасъ и старинные предметы болѣе высокаго художественнаго достоинства. Несмотря на всѣ оффиціальные запреты, святотатственныя руки продолжаютъ оголять Тимуровы мечети отъ ихъ глазурныхъ покрововъ, а отдѣльные изразцы съ нихъ попадаются у мѣстныхъ старьевщиковъ. Изготовлялись эти керамиковыя облицовки различными способами. Для большихъ наружныхъ пространствъ онѣ часто состояли изъ гладкихъ одноцвѣтныхъ кирпичей, по большей части синихъ и голубыхъ, одинаково несравненнаго цвѣта, будь они свѣтлые или темные. Но для порталовъ, внутреннихъ фризовъ и вообще для тѣхъ частей зданія, которыя строитель хотѣлъ особенно подчеркнуть или разукрасить, примѣнялась своего рода мозаика, то есть отдѣльные куски поливного кирпича, опредѣленныхъ оттѣнковъ, размѣровъ и формъ, всаживались въ цементную основу, образуя, такимъ образомъ, сплош-

ной узоръ. Этотъ способъ примѣнялся въ XIV вѣкѣ и встрѣчается въ постройкахъ Тимура и первыхъ его преемниковъ. Позднѣе стали дѣлать рѣзныя кафели, то есть надписи и рисунки вырѣзывались на гладкомъ необожженномъ кирпичѣ, а затѣмъ уже покрывались одноцвѣтной поливой; чудесный образецъ подобной работы (цѣлый фасадъ сплошь бирюзоваго цвѣта) сохранился почти неприкосновеннымъ въ медресе Шахъ-и-Зинда въ Самаркандѣ; на немъ есть подпись гератскаго мастера XV столѣтія. Въ числѣ среднеазіатскихъ изразцовъ мозаичной работы въ Музеѣ барона Штиглица имѣется интересный кусокъ фриза, взятый изъ послѣднихъ остатковъ разрушенной до неузнаваемости (превращенной въ коровій хлѣвъ) мечети, построенной при Тимурѣ въ Ташкентѣ; въ немъ помимо кусковъ съ блестящей поливой попадаются и матовые черепки (напримѣръ, цвѣточные лепестки блѣдно-розоваго оттѣнка), что придаетъ всему узору необычайную прелесть. Изъ вещей той же эпохи (XIV—XV столѣтій) въ Музеѣ выставленъ интересный предметъ изъ рѣзного алебастра; найденъ



Алебастровая тумба. Самаркандъ, XV в. (Музей барона Штиглица).
Borne en albâtre. Samarcande, XV-e s. (Musée du baron Stieglitz).

онъ въ Самаркандѣ, въ раскопкахъ, на мѣстѣ, гдѣ, по догадкамъ, могъ быть загородный дворецъ Тимура; повидимому, это была террасная или садовая тумба, можетъ быть, угольникъ для парапета на плоской крышѣ садоваго павильона. Во всякомъ случаѣ, и въ своемъ родѣ это было украшеніе незаурядное, такъ какъ самый матеріалъ, изъ котораго оно сдѣлано, очень цѣнился; изъ такого же алебастра сдѣлана нижняя облицовка мечети Гуръ-Амиръ, гдѣ похороненъ Тимуръ.

Хотя, въ общемъ, все искусство Средней Азіи носитъ на себѣ отпечатокъ Персіи, въ одномъ отношеніи замѣчается обратное явленіе. Миніатюрная живопись, существовавшая въ Персіи съ древнѣйшихъ временъ, стала съ XV столѣтія, — сейчасъ послѣ Тимура, умершаго въ 1405 году, — развиваться подъ вліяніемъ Тимуровой, самаркандской культуры; нѣтъ основаній предполагать вліянія съ Востока въ болѣе ранній періодъ, образцовъ котораго мы не знаемъ, но самыя старинныя изъ дошедшихъ до насъ персидскихъ миніатюръ XV вѣка ясно говорятъ о Тимурѣ и его исторіи. Нескончаемыя войны, предпринятыя великимъ эмиромъ, открыли доступъ его подданнымъ во всевозможныя страны; пять разъ онъ ходилъ на Китай, и при немъ общеніе съ Китаемъ, очевидно, стало гораздо болѣе дѣятельнымъ, чѣмъ прежде. Въ персидской живописи XV вѣка чувствуется сильное китайское вліяніе, удержавшееся и позднѣе, когда физіономіи изображенныхъ личностей теряютъ свой тюркскій обликъ и становятся чисто иранскими, и типично-тюркскій узорчатый кругъ на заглавномъ листѣ расписанной книги уступаетъ мѣсто персидскимъ украшеніямъ. Вездѣ на Востокѣ миніатюристы были вмѣстѣ съ тѣмъ каллиграфами, что сильно отразилось на ихъ живописи; въ XV вѣкѣ многіе изъ лучшихъ каллиграфовъ работали въ Гератѣ; Гератъ же далъ и самаго извѣстнаго персидскаго миніатюриста Бехзада (умершаго во второй четверти XVI столѣтія), и школа, къ которой онъ принадлежалъ и на которую такъ сильно повліялъ, называется Гератской. Столѣтіемъ позднѣе, при дворѣ Шахъ-Аббаса I, работалъ другой знаменитый живописецъ, Риза-и-Аббасси, также имѣвшій многочисленныхъ учениковъ и создавшій свой особый стиль. Эти два художника ограничиваютъ собою вѣкъ расцвѣта персидской живописи. Послѣ Риза-и-Аббасси она начинаетъ клониться къ манерности и упадку. Но персидскіе живописцы хорошей эпохи вдохновили миніатюристовъ Индіи, гдѣ при дворѣ Великихъ Моголовъ вплоть до конца XVIII столѣтія работалъ рядъ хорошихъ художниковъ-индусовъ. Разумѣется, все ихъ производство носитъ отпечатокъ ихъ родины, какъ въ хорошемъ, такъ и въ дурномъ смыслѣ. Персидская живопись, удивительно искренняя, правдивая и жизненная, подъ кистью индусовъ становится болѣе утонченною и парадною, но пристрастіе къ поверхностной эффектности мало-по-малу перешло въ слащавость и зализанность, а за нагроможденіемъ излишнихъ прикрасъ делійскіе и агрскіе живописцы быстро утратили умѣніе передавать характеръ и внутренній смыслъ изображаемыхъ ими сценъ. Любопытныя въ бытовомъ и костюмномъ отношеніи, ихъ приторныя творенія болѣе поздняго времени теряютъ всякій общечеловѣческій интересъ и

только подтверждаютъ неизмѣнное правило объ исчезновеніи таланта тамъ, гдѣ все вниманіе обращено на одну только технику.

Произведеній чисто арабскаго искусства въ Музеѣ барона Штиглица пока еще немного. Наиболѣе выдающіяся — рѣзныя деревянныя двери XV вѣка и переплетъ того же времени египетской работы, снятый, должно быть, съ экземпляра Корана, если судить по его формату. Поставленный въ одной витринѣ съ персидскими переплетами, (изъ которыхъ лучшіе относятся къ XVI и XVII столѣтіямъ), онъ прекрасно иллюстрируетъ разницу въ работѣ семитическаго и арійскаго племени; даже въ такой области, гдѣ техника ихъ развивалась по очень близкимъ другъ къ другу направленіямъ, какъ чувствуется у одного строгость, мощь, суховатость, гдѣ у другого грація, мягкость, цвѣтистость.

Эти краткія замѣтки лишь поверхностно затрогиваютъ нѣкоторые вопросы, невольно возникающіе при знакомствѣ съ предметами восточнаго происхожденія и далеко не имѣютъ исчерпывающаго значенія. Вся огромная область мусульманскаго искусства еще очень мало разработана и ждетъ своихъ знатоковъ-собирателей, тружениковъ, которые когда нибудь подробно выяснятъ исторію каждаго производства и участіе того или другого вліянія въ его созданіи. Будемъ надѣяться, что наши соотечественники станутъ на первомъ мѣстѣ въ изученіи этого искусства, сыгравшаго видную роль въ прошлой нашей исторіи и стоящаго въ тѣсной связи со многими проявленіями нашего народнаго творчества.

А. А. Половцовъ.





НОВЫЙ ПОДЛИННИКЪ ЛЕОНАРДО.

(W. Séréda: «La Madone Benois» de Leonardo da Vinci).

«...Онъ имѣлъ превосходнѣйшіе замыслы, но создалъ немного вещей въ краскахъ, потому что, какъ говорятъ, никогда не былъ доволенъ самимъ собою. Вотъ почему такъ рѣдко встрѣчаются его работы...»

(Anonimo: «Breve vita di Leonardo da Vinci»).

Исключительная рѣдкость живописныхъ работъ Леонардо да Винчи, отмѣченная уже его современниками (біографію Анонима принято относить къ первой же половинѣ XVI вѣка), даетъ мнѣ смѣлость возвратиться * къ вновь открытому произведенію Винчи, мадоннѣ собранія М. А. Бенуа въ Петербургѣ, несмотря на недавнія, почти исчерпывающія вопросъ, изслѣдованія Э. К. Липгарта [1] и Георга Гронау. [2] Мнѣ думается все таки, что русскимъ читателямъ должно быть особенно дорого извѣстіе о нахожденіи именно у насъ, въ Россіи, такого сокровища, какъ подлинное твореніе Винчи. И хотя за послѣдніе два-три года западно-европейская критика заняла благопріятное для нашей мадонны положеніе, и авторство Леонардо большинствомъ за нею уже признано, но въ виду всегда возможнаго поворота во мнѣніи критиковъ и — какъ удачно выразился по аналогичному поводу В. Боде [3] — нѣкотораго «повѣтрія», побуждающаго опорочивать не только вновь находимыя, но даже и давно признанныя произведенія великихъ мастеровъ, повторное доказательство «Леонардизма» нашей мадонны не можетъ быть сочтено лишнимъ и никакая мелочь не должна казаться ничтожною, разъ рѣчь заходитъ о столь спорномъ, рѣдкомъ авторѣ, какъ «воистину удивительный и божественный Леонардо». [4]

Нахожденіе новой мадонны въ высококультурной и къ тому же артистической семьѣ и живое участіе, принятое въ «борьбѣ за

* Прим. Ред. Воспроизведеніе «Мадонны Бенуа» впервые появилось въ «Старыхъ Годахъ» въ 1908 г. (ноябрь-декабрь), но Редакція придаетъ такое значеніе нахожденію въ Россіи подлинника Леонардо, что считаетъ полезнымъ вновь помѣстить воспроизведеніе ея, тѣмъ болѣе, что повседневная печать теперь обратила на нее вниманіе широкаго круга читателей, а притязанія иностранныхъ покупателей сдѣлались настолько настойчивыми, что вопросъ о сохраненіи творенія Леонардо въ Россіи является насущнымъ.

Леонардо» знатокомъ италіанскаго искусства въ Россіи Э. К. Липгартомъ, создали счастливыя условія для быстраго ознакомленія съ «Мадонною Бенуа» европейскихъ критиковъ, создающихъ и губящихъ репутацію художественныхъ произведеній. Выставка «Старыхъ Годовъ» 1908 г. и вышедшій позже за границею великолѣпный томъ въ изданіи ванъ-Оста [5] съ убѣдительной статьею того же Липгарта также сыграли немалую роль въ распространеніи въ мірѣ искусствъ сенсаціоннаго сообщенія о «юношескомъ произведеніи Винчи».

Послѣ незначительныхъ — для споровъ о такомъ авторѣ — колебаній, англійская, нѣмецкая и частью италіанская художественная критика постепенно приходятъ къ одному и тому же, отрадному для русскихъ, выводу, что въ лицѣ «Мадонны Бенуа» мы дѣйствительно нашли «настоящаго Леонардо», а послѣ появленія обстоятельныхъ послѣднихъ изысканій г.г. Кука, [6] Кольвина [7] и особенно Гронау критика условилась отнести это произведеніе Винчи къ флорентійскимъ годамъ перваго періода его дѣятельности и даже точнѣе — именно къ 1478 — 1480 годамъ.

Большое значеніе для такой датировки получили опубликованные Кольвиномъ, хранящіеся въ Британскомъ музеѣ, рисунки Мадонны съ Младенцемъ (по рег. музея: В. М. 1860 — 6 — 16 — 100.), издавна признанные несомнѣнными эскизами Леонардо. При первомъ взглядѣ на нихъ невольно вспоминаются другіе, схожіе по темѣ, наброски Винчи, относящіеся къ многократно затрагивавшейся имъ интимной композиціи, извѣстной въ Винчіанской литературѣ подъ именемъ «Мадонны съ кошкой» (въ томъ же Британскомъ музеѣ, Луврѣ — бывшее собраніе Бонна́, — Виндзорѣ и Уффици). Сближеніе обоихъ сюжетовъ дѣлается естественно почти всѣми критиками, а одинъ изъ нихъ, Гронау, [8] даже высказываетъ остроумную догадку, что подъ «двумя мадоннами», начатыми Леонардо, по его собственноручной записи, «...октября 1478 года», [9] можно видѣть именно эти двѣ композиціи: «Мадонну съ кошкой» и «Мадонну съ цвѣткомъ» — нынѣ «Мадонну Бенуа». При такомъ положеніи дѣла остается малообъяснимымъ, почему современные изслѣдователи, и особенно Кольвинъ, при обслѣдованіи Леонардовскихъ рисунковъ Британскаго музея не остановились еще на двухъ такихъ же набросках ъ перомъ, имѣющихъ къ нашей мадоннѣ во всякомъ случаѣ не меньшее отношеніе, чѣмъ, напримѣръ, первый, воспроизведенный Кольвиномъ на таблицѣ А, Леонардовскій рисунокъ. Гронау хотя упоминаетъ и объ этихъ рисункахъ музея, но слишкомъ вскользь, точно не придавая имъ значенія. [10]

Между тѣмъ, въ Британскомъ музеѣ, кромѣ опубликованнаго Кольвиномъ, имѣется еще крайне интересный для насъ листокъ, помѣченный при регистраціи «В. М. 1856 — 6 — 21 — 1». [11] На лицевой его сторонѣ — рисунокъ перомъ, чуть оттѣненный тушью, изображаетъ тотъ же сюжетъ «Мадонны съ кошкой», къ которому Леонардо такъ часто возвращался одно время: мадонна изображена до колѣнъ, съ головою, повернутою влѣво, точно отвернувшись отъ сына, играющаго съ кошкой на ея правомъ колѣнѣ. Такой неестественный для Леонардо пріемъ — отворачиваніе матери отъ сына — вы-



Леонардо да Винчи: „Мадонна Бенуа“.
(Собств. М. А. Бенуа).

Léonard de Vinci: „Madone Benois“.
(App. à M-me M. A. Benois.)

зываетъ сразу предположеніе, что Мадонна должна была обращаться къ кому либо третьему — младенцу Іоанну, какому либо другому святому или заказчику картины, на рисункѣ еще отсутствующему: стоитъ вспомнить этотъ пріемъ, столь обычный для злоупотреблявшаго имъ въ своихъ картинахъ Перуджино,[12] товарища Винчи по мастерской Верроккіо. Этотъ рѣдкій у Винчи пріемъ позволяетъ отнести рисунокъ скорѣе всего къ годамъ его юношескихъ, послѣшкольныхъ работъ, но и здѣсь Леонардо уже пытается исправить группу, перерисовывая голову Мадонны на другую сторону, такъ что на наброскѣ можно различить у Мадонны цѣлыхъ три головы, черты лицъ которыхъ расплывчаты, эскизны. Туловище и лѣвая рука ея вырисованы болѣе опредѣленно, причемъ рука эта, поддерживающая сына, по сгибу локтя и направленію кисти напоминаетъ тѣ же движенія правой руки «Мадонны Бенуа».

Младенецъ, повернувшійся къ кошкѣ и обхватывающій ее обѣими ручками, особо интересенъ для насъ тѣмъ, что верхняя половина его — голова съ опущенными глазами, лѣвое плечо и вся лѣвая пухлая рученка — подобны повороту головы, глазамъ и складкамъ ручки Младенца въ картинѣ г-жи Бенуа; нижняя же часть тѣла и ножки Младенца на изслѣдуемомъ рисункѣ прямо обратны изображенію ножекъ его въ картинѣ, что понятно, если вспомнить, что Младенецъ рисунка помѣщается на правомъ колѣнѣ матери, а Младенецъ картины — на лѣвомъ ея колѣнѣ. Вслѣдствіе этого и согнутая ножка его, на рисункѣ — правая, на картинѣ оказывается лѣвою, а вытянутая вторая ножка, на рисункѣ лѣвая, совершенно отвѣчаетъ тому же положенію правой его ножки въ картинѣ. При этомъ довольно ясная обрисовка ножекъ Младенца на рисункѣ позволяетъ замѣтить въ нихъ ту, нѣсколько чрезмѣрную, ихъ пухлость и толщину, которая цѣликомъ перешла въ картину Бенуа и которую такой тонкій Винчіанецъ, какъ Липгартъ,[13] считаетъ однимъ изъ характерныхъ субъективныхъ недостатковъ Леонардо при изображеніи имъ въ эти годы дѣтей (ср. съ рис. «Мадонны съ кошкой» изъ Уффици или съ Младенцемъ въ Луврской «Мадоннѣ въ скалахъ»).

Такимъ образомъ уже и этотъ первый рисунокъ Британскаго музея получаетъ значеніе новаго доказательства, что Винчи явно работалъ надъ темою «Мадонны Бенуа», но несравнимо большую роль долженъ, по моему, сыграть второй рисунокъ перомъ на оборотной сторонѣ указаннаго листка «1856 — 6 — 21 — 1», изображающій тотъ же, въ сущности, но капитально перерисованный, сюжетъ. Въ немъ Мадонна держитъ божественнаго сына тоже на лѣвомъ колѣнѣ или вѣрнѣе между колѣнями (какъ у Кольвина, въ рисункѣ на таблицѣ Б);[14] Младенецъ, повернутый къ матери туловищемъ, но отвернувшійся къ обнимаемой имъ кошкѣ, соотвѣтственно перемѣнилъ положеніе рукъ и ногъ, изображенное на первомъ варіантѣ, и ножки его здѣсь — лѣвая согнутая и приподнятая, а правая вытянутая — уже отвѣчаютъ положенію ножекъ въ картинѣ Бенуа, хотя на данномъ наброскѣ окончаніе правой ножки теряется въ рядѣ перечеркнутыхъ чернильныхъ штриховъ, которыми Леонардо видимо пытался переправить непонравившійся ему абрисъ колѣнъ Мадонны.

Но дѣло тутъ не въ Младенцѣ; стоитъ прикрыть его рукою или листкомъ бумаги, исключить эту половину рисунка изъ поля зрѣнія, чтобы съ тѣмъ большимъ вниманіемъ вглядѣться въ лицо и фигуру изображенной до колѣнъ Мадонны, какъ предъ зрителемъ предстанетъ «Мадонна Бенуа» въ собственномъ смыслѣ слова: тотъ же граціозный наклонъ головы, полуоткрытые глаза, характерная общая линія носа и лѣвой брови (отмѣчаемая, между прочимъ, и Гронау), [15] выбившаяся прядь волосъ у праваго уха, чистый открытый лобъ, то же безмятежно-дѣтское выраженіе рта съ мягкой ямочкой у щеки, дающіе незабываемое впечатлѣніе Приснодѣвы-Приснoребенка...

И къ такому благопріятному общему заключенію, говорящему о тождествѣ Леонардовскихъ сюжетовъ и явной одновременности ихъ исполненія, рисунокъ добавляетъ еще два мелкихъ, но яркихъ доказательства въ пользу того, что данный набросокъ Британскаго музея несомнѣнно имѣетъ связь именно съ картиною собранія Бенуа.

На первомъ мѣстѣ слѣдуетъ отмѣтить окно, отчетливо вычерченное на рисункѣ «1856 — 6 — 21 — 1», въ томъ самомъ мѣстѣ, что и въ картинѣ; случайный штрихъ сорвавшагося пера Леонардо, скрестившійся въ верхней части окна съ чертой обрамляющаго рисунокъ полуовала, еще усиливаетъ сходство сравниваемыхъ оконъ рисунка и картины. Тутъ умѣстно вспомнить, что это же характерное окно съ подоконникомъ и ступенькой точно воспроизведено на картинѣ товарища Леонардо по мастерской Верроккіо, Лоренцо ди Креди, въ его дрезденской «Мадоннѣ съ младенцемъ Іоанномъ», [16] что, опять таки, говоритъ въ пользу «Мадонны Бенуа»: Креди не сталъ бы копировать какого либо второстепеннаго флорентійца своего вѣка. На явное же тождество этихъ оконъ обращаетъ вниманіе и такой знатокъ, какъ Гронау, блестяще иллюстрирующій выводы своей статьи богатымъ иконографическимъ матеріаломъ изъ ряда копій, повтореній и варіантовъ нашей мадонны. [17]

Второю особенностью изучаемаго рисунка, устанавливающею прямое отношеніе его къ нашей картинѣ и подтверждающею связь между ними, является почему то не отмѣченная еще, кажется, никѣмъ изъ критиковъ вычерченная перомъ рамка рисунка, обрамляющій его полуоваль. Между тѣмъ, онъ какъ разъ соотвѣтствуетъ формату нашей мадонны и, если обратить вниманіе на то, что тотъ же ограничивающій площадь рисунка полуовалъ встрѣчается и на лицевой сторонѣ листка Британскаго музея «1856 — 6 — 21 — 1», и вокругъ одного изъ рисунковъ того же музея, опубликованнаго Кольвиномъ въ таблицѣ Б, и послужилъ, наконецъ, образцомъ для формата плохой, но почти современной, копіи съ нашей мадонны, находящейся въ римской Галереѣ Колонна, [18] — становится яснымъ, что этотъ полуовалъ начерченъ Леонардо не случайно. Художникъ, вѣроятно, и въ подготовительныхъ эскизахъ размѣщалъ центральныя группы, считаясь съ обязательнымъ форматомъ будущей, очевидно заказанной, картины, быть можетъ, предназначавшейся для алтарной ниши. Недаромъ и Зейдлитцъ, [19] говоря объ одномъ изъ этихъ рисунковъ, употребляетъ то же выраженіе «Madonna in Niesche».



Приписс. Филиппино Липпи: Мадонна. (Римъ. Галерея Колонна).
Attr. à Filippino Lippi: Madone. (Rome. Galerie Colonna).



Лоренцо ди Креди: Мадонна. (Дрезденская галерея).
Lorenzo di Credi: Madone. (Musée de Dresde).



Рисунокъ Леонардо да Винчи въ Британскомъ музеѣ.
Dessin de Léonard de Vinci au British Museum.



Рисунокъ Леонардо да Винчи въ Британскомъ музеѣ.
Dessin de Léonard de Vinci au British Museum.



Рисунокъ Леонардо да Винчи въ Британскомъ музеѣ.

Dessin de Léonard de Vinci au British Museum.

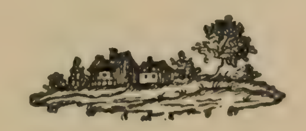
Этотъ полуовальный форматъ, приданный Леонардо обѣимъ темамъ — «Мадоннѣ съ кошкой» и «Мадоннѣ съ цвѣткомъ» («съ гвоздикой») — достаточно убѣдителенъ, чтобы по праву отнести время созданія «Мадонны Бенуа» именно къ тѣмъ же 1478 — 1480 годамъ, которые въ отношеніи картины выставляются Кукомъ, Липгартомъ и Гронау и не оспариваются даже Зейдлитцемъ въ отношеніи рисунковъ «съ кошкой», разбираемыхъ имъ въ главѣ, озаглавленной: «Um 1481». [20]

За это же время юношескихъ твореній Винчи, не вполнѣ свободныхъ отъ вліянія даровитаго учителя, говоритъ и та полнота лица Мадонны, которая наблюдается и въ его многочисленныхъ набросках «Мадонны съ кошкой». Мадонна здѣсь, по справедливому замѣчанію Реймонда, [21] «еще сохраняетъ излюбленную Верроккіо округлость формъ»; еще не нашелъ Леонардо того аристократически-овальнаго лица, которое отличитъ его самостоятельное творчество и, подхваченное позже безъ разсужденій ломбардскою школою, приведетъ къ слащавому маньеризму Луини. Въ чертахъ нашей мадонны дѣйствительно еще такъ много Верроккіевскаго, что даже возражавшій противъ авторства Леонардо (до непосредственнаго ознакомленія съ картиной) А. Вентури, [22] и тотъ сразу приписалъ мадонну «ученику Верроккіо», пока не побывалъ лично въ Петербургѣ и не призналъ картину за подлинникъ самого Винчи. [23] Скоро Леонардо начнетъ измѣнять этотъ «наивный» типъ, углублять его до той исключительной женственности, которая до нашихъ дней сохранила названіе «леонардески»; уже въ миланскихъ его работахъ почувствуется скоро другой мастеръ, на голову выше недавнихъ учителей и сверстниковъ.

Лишь въ одномъ Леонардо постояненъ, никогда не измѣнитъ себѣ: ни во Флоренціи, ни въ Миланѣ, ни въ Римѣ, ни въ Амбуазѣ, нигдѣ и никогда не можетъ онъ кончить своихъ работъ, и не безъ основанія Липгартъ мѣтко выставляетъ недоконченность «Мадонны Бенуа» однимъ изъ доказательствъ ея подлинности. [24]

Я сказалъ выше «не можетъ кончить» и чувствую, что долженъ сдѣлать оговорку: такой геній, какъ Винчи, всегда могъ бы закончить любое свое произведеніе, какъ добросовѣстно дописывали ихъ гораздо менѣе его одаренные современники, и правильнѣе сказать «не хотѣлъ»... Почему? Не поискать ли ключа къ этой загадкѣ неоконченности въ безхитростныхъ словахъ Анонима: «... какъ говорятъ, онъ никогда не былъ доволенъ самимъ собою» и, наконецъ, въ собственномъ, оставленномъ Леонардо потомству, художественномъ завѣщаніи: «Художникъ, который никогда не сомнѣвается, немногаго достигнетъ. Когда произведеніе превосходитъ замыселъ художника — небольшая въ немъ прибыль. Когда же замыселъ значительно выше созданнаго, твореніе искусства можетъ безконечно совершенствоваться»... [25]

Викторъ Середа.



ПРИМѢЧАНІЯ.

1. E. von Liphart: «Kritische Gänge u. Reiseeindrücke» — Jahrbuch der Königl. Preussisch. Kunstsammlungen, 1912, XXXIII, II—III Heft, S. 207—210.

2. Dr. Georg Gronau: «Ein Jugendwerk des Leonardo da Vinci» — Zeitschrift für Bildende Kunst, Juli 1912, SS. 253 — 259.

3. Dr. Wilhelm Bode: «Wachsbüste der Flora im Kaiser Friedrich Museum» — Die Woche, 13 November 1909, № 46, S. 1943.

4. Giorgio Vasari: «Le vita de' piu eccelenti pittori etc.», tomo IV, Firenze, 1906. (Lionardo da Vinci, pittore e scultore Fiorentino), p. 18.

5. «Les anciennes écoles de Peinture dans les palais et collections privées russes», Bruxelles, 1910, Librairie nationale d'Art et d'Histoire G. van-Oest et C⁰ (La peinture italienne. par Ernest de Liphart), pp. 30 — 32.

6. Herbert Cook: «Leonardo da Vinci and some Copies». — The Burlington Magazine, vol. XX, December, 1911, pp. 128, 130 — 133.

7. Sidney Colvin: «A note of the Bénois Madonna of Leonardo da Vinci».— The Burlington-Magazine, vol. XX, January, 1912, pp. 230 — 233.

8. G. Gronau, тамъ же, S. 259.

9. На оборотѣ рисунка въ Уффици, по каталогу A. Braun № 439: «... bre 1478 incominciai le 2 vergini Marie...» — воспроизведено у E. Müntz: «Léonard de Vinci. L'homme, l'artiste et le savant», Paris, 1899, p. 48, — но еще полнѣе у Woldemar v. Seidlitz: «Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance», Berlin, 1909, I Band, taf. V, SS. 32 — 33.

10. G. Gronau, тамъ же, S. 257.

11. Воспроизведенъ у W. v. Seidlitz, тамъ же, I Band, taf. XVI, S. 88.

12. Его «Vergine e Santi» въ Уффици, Tribuna, № 1122; въ Луврѣ, № 1565; въ галереѣ Ватикана, въ отдѣльныхъ церквахъ Перуджи, Фано или Треви, и, наконецъ, Мадонна въ Воронихинскомъ залѣ галереи Строгановскаго дворца.

13. E. Liphart, тамъ же, p. 207.

14. S. Colvin, тамъ же, p. 231.

15. G. Gronau, тамъ же, S. 259.

16. По каталогу Дрезденской галереи — подъ № 13.

17. G. Gronau, тамъ же, SS. 254 — 255, 258.

18. По каталогу приписывалась до послѣдняго времени Филиппино Липпи.

19. W. v. Seidlitz, тамъ же, B. I, S. 76.

20. W. v. Seidlitz, тамъ же, B. I, S. 71.

21. Marcel Reymond: «L'éducation de Leonard». — Conferenze Fiorentine (Leonardo da Vinci). Milano, 1910, III, p. 74.

22. Adolfo Venturi: «Storie dell'arte Italiana», vol. VII, parte I (La pittura del Quattrocento), Milano, 1911.

23. Lionello Venturi: «Saggio sulle opere d'Arte italiana à Pietroburgo». — L'Arte, 1912, XV, II p. 126.

24. E. Liphart: «La peinture italienne» (G. van Oest, 1910.), p. 30.

25. «Trattato della pittura di Leonardo da Vinci», condotto sul cod. Vaticano Urbinate 1270 — Roma, 1890, p. 38, Precetto 59. — Еще подробнѣе развилъ Леонардо эту понравившуюся основную мысль въ одномъ изъ другихъ своихъ манускриптовъ: «Когда сужденія (замыселъ) требовательнѣе создаваемаго, — хорошій признакъ. Если кто либо съ юныхъ лѣтъ займетъ такое положеніе, онъ несомнѣнно станетъ превосходнымъ мастеромъ. Произведенія его будутъ немногочисленны, но полны достоинствъ, способныхъ остановить людей въ восторженномъ созерцаніи достигнутыхъ имъ совершенствъ». (Дополненное по другимъ рукописямъ Винчи изданіе «Traité de peinture», съ комментаріями J. Peladan, Paris, 1910, § 120 VI, p. 63).





СТАРЫЙ ПЕТЕРБУРГЪ.

ТОРГОВЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ПРОИЗВЕДЕНІЯМИ ВЪ XVIII ВѢКѢ.

(Продолженіе).

(P. Stolpiansky: Le vieux Pétersbourg. La vente d'objets d'art au XVIII siècle).

Очевидно, Роспини, пріѣхавъ съ необычнымъ еще для Петербурга товаромъ, не надѣялся на успѣхъ, почему и указалъ, что пробудетъ всего только 4 недѣли, но торгъ пошелъ такъ хорошо, что Роспини основался въ Петербургѣ—его объявленія мы встрѣчаемъ и въ 1795 г. На своемъ первомъ мѣстѣ Роспини оставался не долго и вскорѣ переселился «въ Кондоидіевовъ домъ № 6, противу гостинаго двора, возлѣ Армянской церкви», [109] гдѣ и окрестилъ свой магазинъ: «Эстампной кабинетъ и книжная Французская лавка». Явившись иниціаторомъ въ дѣлѣ устройства художественнаго магазина, Роспини проявилъ иниціативу еще и въ другомъ случаѣ—ему принадлежитъ пальма первенства помѣщенія французскаго объявленія въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ: [110] «Le Sieur Rospini a l'honneur de faire part aux amateurs qu'il a un Cabinet d'Estampes Angloises, Françoises et Italiennes, livres d'Architecture, d'Antiquites, d'Histoire Naturelle; et l'on peut les acheter tant en grandes collections que separement; il demeure à la grande Perspective vis-à-vis de l'Eglise de Notre Dame de Kasan au rez de chaussée sur la rue». Вслѣдъ за Роспини появился въ Петербургѣ рядъ такихъ же иностранцевъ, которые къ своей книжной торговлѣ присоединили торговлю эстампами и гравюрами, причемъ торговля книгами отходила на задній планъ.

Первоначально книгами въ Петербургѣ торговали кромѣ книжной лавки Академіи Наукъ различные переплетчики, работавшіе для казенныхъ учрежденій, какъ, напримѣръ для Сухопутнаго Шляхетнаго Кадетскаго Корпуса, для военной коллегіи и т. д. Эти переплетчики продавали при случаѣ и художественныя произведенія—такъ переплетчикъ Пидцеліусъ (Сухопутнаго Корпуса) въ 1771 г. продавалъ [111] портретъ Карла XII, короля Шведскаго, переплетчикъ Миллеръ въ Луговой Миліонной торговалъ «новыми гравированной работы портретами Ея Императорскаго Величества нынѣ благополучно царствую-

щей Государыни по 2 рубля», [112] — но этотъ торгъ былъ случайный и только Роспини, а вслѣдъ за нимъ и Клостерманъ, обратили главное вниманіе на торгъ гравюрами, причемъ не только торговали, но и принимали предварительную подписку и заказывали сами петербургскимъ и иностраннымъ граверамъ исполненіе различныхъ работъ.

Клостерманъ, — магазинъ его находился сперва на Невскомъ противъ Малой Морской, которая въ то время звалась Ново-Исаакіевской, и въ этой послѣдней улицѣ, — особенно покровительствовалъ граверу Уокеру (Валкеру, Walker), работы котораго онъ продавалъ. Такъ въ 1790 г. у Клостермана продавались «портреты Ихъ Императорскихъ Высочествъ Великихъ Князей Александра, Константина Павловичей и Великихъ Княженъ Александры, Елены, Маріи и Екатерины Павловны, дѣланные пунктированіемъ съ оригинальнаго рисунка придворнымъ граверомъ Валкеромъ, цѣна раскрашеннымъ 5 рублей, не крашеннымъ 3 рубли». [113] Въ слѣдующемъ 1791 г. у того же Клостермана продавалась «большая историческая картина: Геркулесъ ребенкомъ представленный, трудовъ придворнаго гравера Валкера, дѣланная со славнаго въ эрмитажѣ Ея Императорскаго Величества находящагося рисунка Кавалера Рейнольда тушевальною работою, по 12 рублей екземпляръ». [114] Ровинскій, [115] говоря объ 11 картинахъ Эрмитажа, выгравированныхъ Валькеромъ, указываетъ, что онъ выгравировалъ «Геркулесъ младенцемъ» въ 1792 г. Это очевидная ошибка, такъ какъ изъ приведеннаго нами объявленія видно, что гравюра продавалась въ первой половинѣ 1791 г. Затѣмъ, въ концѣ 1791 г. поступила въ продажу гравюра Валкера «портретъ двора Ея Императорскаго Величества Камеръ-фрейлены Протасовой дѣланный тушью съ подлинника Ангелики, цѣною 10 рублей» [116] (у Ровинскаго гравюра «графиня Протасова съ племянницами» датирована 1792 г.); снимокъ съ картины Эриксена изъ Эрмитажа, «представляющій крестьянку, окруженную своими сыновьями и внучатами» (у Ровинскаго она тоже датирована 1792 г.) и, наконецъ, «разные весьма хорошіе абдруки портрета покойнаго генералъ-фельдмаршала князя Григорія Александровича Потемкина-Таврическаго по 5 рублей» (Ровинскій, № 29). Наконецъ, въ 1795 г. тотъ же Клостерманъ продавалъ «Естампъ, изображающій портретъ Ея Императорскаго Величества, работы Валкера» [117] и въ 1799 г. «Фамильное изображеніе Ея Сіятельства графини Самойловой въ большой листъ цѣною 15 руб.».

Кромѣ Уокера Клостерманъ продавалъ гравюры русскихъ художниковъ Скородумова, Березникова. О Скородумовѣ Клостерманомъ было помѣщено сборное объявленіе такого содержанія: «У Клостермана, на Невской перспективѣ подъ № 69, трудовъ покойнаго Ея Императорскаго Величества гравера Скородумова продаются гравированные портреты: какъ то, портретъ Ея Императорскаго Величества по Рокотову подлиннику, 5 рублей (Ровинскій, стр. 598, № 13), портретъ Его Императорскаго Высочества Благовѣрнаго Государя Великаго Князя Павла Петровича въ барельевѣ по рисунку Росселейна дѣланной, 4 рубля (у Ровинскаго № 18), два портрета Ихъ Высочествъ Великихъ Князей Александра и Константина Павловичей, оба

вмѣстѣ 5 рублей (у Ровинскаго № 7 и 8), также естампъ представляющій кончину Генералъ-Фельдмаршала Потемкина-Таврическаго на большомъ листѣ, 25 рублей (Ровинскій, № 22) и Іоганъ Креститель съ ягненкомъ по Мориллеву (Мурильо) подлиннику 5 рублей». (Ровинскій, № 24).[118] Объ эстампѣ «Кончина Потемкина» Клостерманъ публиковалъ еще разъ въ 1795 г., но уже анонимно, причемъ цѣна за этотъ эстампъ уменьшена — всего 10 рублей. Мы, къ сожалѣнію, не имѣемъ данныхъ для опредѣленія, былъ ли послѣдній эстампъ работы Скородумова или чей нибудь другой. Уменьшеніе цѣны въ $2^1/_2$ раза, конечно, можетъ быть объяснено и тѣмъ обстоятельствомъ, что послѣ смерти Скородумова прошло уже 3 года, интересъ къ его работамъ упалъ, продаваться онѣ стали туго, и Клостерманъ счелъ нужнымъ понизить цѣну.

Объявленіе о работѣ Березникова (его работы, отмѣчаетъ Д. Ровинскій, очень рѣдки) мы нашли только одно: «У Клостермана, на Невской перспективѣ № 69, вступилъ въ продажу вновь выгравированной Императорской Академіи Художествъ граверомъ Андреемъ Березниковымъ (объявленіе 1794 г., слѣдовательно, годъ гравированія, неуказанный Ровинскимъ, см. стр. 56, № 11, приблизительно опредѣляется 1793 или даже 1794 г.) естампъ съ картины славнаго Жордана Фламмантскаго, представляющій милосердіе Самарянина надъ Іудеемъ, которой проходя изъ Іерусалима въ Іерехонъ впалъ въ разбойники и, изъязвленъ будучи ими, оставленъ при пути безъ всякаго призрѣнія. Цѣна 2 рубля». Къ этому извѣщенію были присоединены слѣдующія строчки, небезынтересныя для біографіи талантливаго русскаго гравера: «Сей же граверъ предлагаетъ свои услуги въ гравированіи портретовъ, историческихъ дѣяній, пейзажей и другихъ разныхъ штукъ. Имѣющіе въ томъ надобность могутъ относиться къ нему. Жительство же имѣетъ онъ на Невскомъ проспектѣ домъ № 70 Жадимировскаго». Насколько намъ удалось прослѣдить, это было первое обращеніе русскаго гравера за заказами помощью публикаціи. Затѣмъ у того же Клостермана можно было пріобрѣсти за 5 рублей «Бюстъ Ея Величества, дѣланный по Шубинову рисунку Набгольцомъ», «Аллегорическій естампъ, изображающій путешествіе Ея Императорскаго Величества въ низовые города за 10 рублей».[119]

Кромѣ гравюръ русскихъ граверовъ у Клостермана можно было подписываться и пріобрѣтать гравюры иностранцевъ. Такъ, въ 1790 г. находимъ длинное увѣдомленіе: «Сочинявшій аллегорическую картину представляющую Екатерину II-ю путешествующую въ своемъ Государствѣ въ 1787 году, живописецъ де Мейсъ увѣдомляя господъ подписавшихся на оную картину, что онъ пріѣхалъ изъ Парижа, гдѣ онъ давалъ ее гравировать славному художнику Жанъ Жаку Аврилю, проситъ получать свои екземпляры у Клостермана, живущаго на Невской перспективѣ подъ № 69. Милостивое принятіе Ея Императорскаго Величества, когда онъ имѣлъ щастіе подносить оную картину вмѣстѣ съ подлинникомъ, подастъ г. де Мейсу надежду, что и почтенная публика съ удовольствіемъ пріиметъ сіе произведеніе его трудовъ, которому онъ посвятилъ въ теченіе 3 лѣтъ все свое время

и прилѣжаніе, дабы привести оное ко всевозможному совершенству, и тѣмъ пріобрѣсти себѣ честь соотвѣтствуя ожиданію господъ подписавшихся, коимъ симъ и изъявляетъ онъ свою благодарность. Хотя число г. подписавшихся не соразмѣрно было издержкамъ, кои по причинѣ низкаго курса и другихъ не предвидимыхъ обстоятельствъ столь превышали его расщеты, что онъ конечно не въ состояніи бы былъ окончать предпріятіе свое, есть либъ щедрый покровитель Художествъ Его Сіятельство Графъ Николай Петровичъ Шереметевъ не споспѣшествовалъ оному доставленіемъ нужной суммы, однако онъ не прибавилъ цѣны и г. подписавшіеся могутъ получать оную картину у г. Клостермана, взнеся только при объявленіи своихъ билетовъ 5 рублей. Тѣ же, кои не подписывалися платятъ по 15 рублей, а за первой абдрукъ до подписки, коего только малое количество имѣется, по 25 рублей за екземпляръ. У него же у г. Клостермана продается портретъ Ея Императорскаго Величества въ маломъ форматѣ, гравированной по живописи онаго г. де Мейса первымъ Художникомъ въ Парижѣ по 1 р. 50 к., также миніатурный портретъ покойнаго Генерала Фельдмаршала Графа Захара Григорьевича Чернышева, печатанный разноцвѣтными красками, по 1 рублю; также рамки позолоченныя для оныхъ картинъ въ Парижѣ дѣланныя, разныхъ цѣнъ. Г. де Мейсъ, намѣряясь выдать въ печать опись всѣмъ подписавшимся на вышесказанную картину прежде своего отъѣзда въ Москву, куда онъ отправится въ исходѣ сего Августа мѣсяца, проситъ тѣхъ, кои купятъ оную во время его пребыванія въ С.-Петербургѣ, сообщать имяна ихъ г. Клостерману для припечатанія таковыхъ въ оной описи». [120]

До сихъ поръ Клостерманъ являлся лишь простымъ торговцемъ, посредникомъ между художниками и публикою. Но вотъ свидѣтельство, показывающее личную иниціативу Клостермана. Въ 1790 г. онъ помѣстилъ [121] слѣдующее объявленіе: «Германнъ Клостерманъ, жительствующій на Невскомъ проспектѣ № 69, намѣряясь Бюстъ Ея Императорскаго Величества въ полный ростъ, съ точнаго и вѣрнаго въ нынѣшнемъ году здѣшнимъ славнымъ Академикомъ дѣланнаго подлинника, отдать гравировать одному изъ первѣйшихъ въ Лондонѣ художественниковъ тушевальною работою, принимаетъ на оный подписку. Цѣна подписки 10 рублей: 5 рублей платятся на передъ съ полученіемъ на то вида, а достольные 5 при пріемѣ екземпляровъ. Г.г. подписующіеся нынѣ не только выгадаютъ 5 руб. кои послѣ подписки на вышеозначенную цѣну набавлены будутъ, но получатъ еще самые лучшіе и первые абдруки. Выйдетъ же оный непремѣнно въ теченіи будущаго года. Подлинный рисунокъ всякъ каждодневно по желанію видѣть можетъ».

До сихъ поръ мы старались охарактеризовать формы продажи художественныхъ произведеній и только на самыхъ послѣднихъ страницахъ, говоря о дѣятельности Клостермана, указывали на рядъ самихъ художественныхъ произведеній, — теперь постараемся собрать тѣ немногочисленныя данныя объ этихъ самихъ художественныхъ произведеніяхъ, которыя намъ удалось разыскать.

На первый планъ, конечно, должно поставить работы знаменитыхъ иностранныхъ мастеровъ и между ними Рафаэля, которымъ,

какъ и должно было ожидать, торговали въ Петербургѣ въ XVIII в. Въ 1768 г. упомянутый нами живописецъ Антоніо Перезинотти, жившій позади «Католицкой» церкви, публикуя о продажѣ разныхъ эстамповъ, присовокуплялъ: «да славнаго живописца Рафаела Урбина картина, представляющая Пресвятую богородицу». [122] Если у Перезинотти была только одна мадонна Рафаэля, то въ 1790 г. какой то анонимный торговецъ, желая вполнѣ поразить русскихъ меценатовъ и любителей, и нисколько не смущаясь, пропечаталъ, что «во вторникъ, т. е. 28 Мая, продаваться будутъ на биржѣ съ публичнаго торгу раз-



„Скульптура". — Изъ книги: „Зрѣлище природы и художествъ, ч. II. Спб. 1784 г.".

ные Рафаеловой работы изъ Болоніи привезенныя живописныя картины», [123] — къ сожалѣнію, не указано ни число этихъ «Рафаелей», ни ихъ содержаніе. Но кромѣ этихъ поддѣлокъ русскій любитель могъ имѣть и снимки съ настоящаго Рафаэля. Этими снимками торговали оба наши знакомца Роспини и Клостерманъ. У Роспини въ 1785 г. продавались [124] «изображенія славнаго Рафаила, обрѣтающіяся въ Ватиканѣ, въ черныхъ и иллюминованныхъ на подобіе миніатурной живописи эстампахъ». Въ свою очередь Клостерманъ въ 1786 г., извѣщалъ, [125] что «наконецъ обѣщаетъ г. Клостерманъ удовольствовать г. подписателей 52 миніатюрныхъ эстамповъ, изображающихъ Исторію Ветхаго Завѣта, представленную въ папскихъ чертогахъ г. Рафаиломъ де Урбино, 8 эстамповъ, присланныхъ ему изъ Рима, причемъ онъ увѣряетъ, что и послѣдніе симъ въ совершенствѣ уступать не будутъ и что къ окончанію оныхъ всевозможное прилагается стараніе».

Продавцы не стѣснялись, конечно, и съ другими знаменитыми мастерами, такъ въ 1779 г. [126] «пріѣхавшей сюда недавно Голландской купецъ Лавалъ» увѣдомлялъ «всѣхъ любящихъ живописное художество» о привозѣ «знатнаго числа картинъ наиславнѣйшихъ живописцовъ, какъ то Делесарта, Пуссейна, Вандека, Рубенса». Съ осени 1793 г., на Васильевскомъ островѣ въ 1-ой линіи, во второмъ отъ набережной домѣ, помѣстился [127] «картинный кабинетъ», въ которомъ, по увѣренію его владѣльца, находились картины «работы славныхъ мастеровъ, Тиціана, Гуидо, Карраха, Гуерхина, Піетро ди Кортона, Муціана, Тревизана, Рубана, Веронезе, Фаласкеза, Пузина, Тенніера, фанъ Дика, Лакресса, Вуверманна, Бергама, Шваненфельда, Бота». Каково достоинство этихъ картинъ, видно изъ заявленія владѣльца, что весною онъ «послѣ пасхи» долженъ уѣхать, а потому просилъ «г.г. покупателей неумедлить посѣщеніемъ, причемъ обѣщаетъ, сколько возможно, быть умѣренну въ разсужденіи цѣнъ».

Кромѣ такого огульнаго указанія на картины знаменитыхъ мастеровъ попадались предложенія на покупку единичныхъ картинъ. Выше мы привели объявленіе о картинѣ ванъ Дейка, укажемъ, еще, что въ 1792 г. на Галерномъ дворѣ № 235 (нынѣшняя Англійская набережная) продавались [128] «по комиссіи 9 живописныхъ картинъ, вышиною по $2^3/_4$ аршина, а шириною въ $1^1/_2$ аршина, которыя выбраны изъ числа тѣхъ 20, кои Рубенсъ писалъ на знатнѣйшія приключенія житія Короля Французскаго Генриха IV, и супруги его Маріи де Медицисъ, и кои выставлены были въ Парижѣ въ Луксенбургскомъ дворцѣ. Сіи девять картинъ заключаютъ въ себѣ собственно приключенія Королевы Маріи и могутъ несомнѣнно почитаться подлинниками, потому что они по особому Королевскому соизволенію копированы для нѣкоторой знатной особы, славнымъ ле Брюномъ».

Приведемъ еще одно любопытное извѣстіе, [129] хотя оно и не касается продажи и такимъ образомъ выходитъ изъ темы нашего изслѣдованія, но любопытно и само по себѣ и потому, что появилось отъ имени Академіи Художествъ, которая въ XVIII в. была слишкомъ скупа на подобныя извѣщенія. «Любителямъ и знающимъ художества симъ объявляется, что между драгоцѣннымъ собраніемъ старинныхъ оригинальныхъ картинъ при Императорской Академіи Художествъ имѣется одна, которая уже за триста лѣтъ славнымъ Албрехтомъ Дирреромъ на деревѣ писана, но которая чрезъ оное долгое время во многихъ мѣстахъ повредилась. Оная представляетъ исторію блудницы предъ Господомъ нашимъ Іисусомъ Христомъ, вышиною 2 фута $8^3/_4$ дюйма, шириною 3 ф. $11^3/_4$ д. Сія картина чрезъ особливое искусство придворнаго живописца г. Фанцела въ хорошее состояніе приведена, а имянно: съ дерева снята и для вѣчной прочности на мѣдную доску перенесена будетъ. А дабы всѣ знающіе и охотники художествъ оную въ её нынѣшнемъ поврежденномъ состояніи видѣть могли, то оная выставлена будетъ въ Академіи сего Апрѣля 12 и 13 чиселъ пополудни отъ 3 до 7 часовъ». Извѣстіе это датировано 1768 г.

Кромѣ подписныхъ — будто бы — картинъ извѣстныхъ мастеровъ продавались, какъ выражались въ то время, «старинныя картины» и

«особливые эстампы». ВЪ 1785 г., напримѢрЪ, были вЪ продажѢ, [130] «двѢ древнія картины высокой работы, изЪ коихЪ одна представляла Богоматерь, а другая пригвожденнаго ко Кресту Спасителя»; вЪ 1763 г. какой то иностранный купецЪ продавалЪ [131] «привезенную изЪ за моря живописную Италіанской работы картину, называемую: Исторія Муціуса Сцеволы»; вЪ 1768 г. любители не только изящнаго, но и пикантнаго, могли пріобрѢсти у переплетчика сухопутнаго корпуса Шитцеліуса [132] «гравированные листы представляющіе изкушеніе отЪ нечистыхЪ духовЪ св. Антоніа, находившагося вЪ вертепѢ между преудивительными страшилищами вЪ разныхЪ смѢшныхЪ позорищахЪ, цѢною по 25 копѢекЪ листЪ»; наконецЪ, вЪ апрѢлѢ 1771 г. была открыта подписка спеціально «для почтеннаго купечества», [133] которому «сообщалось вЪ извѢстіе, что вЪ изходѢ сего мѢсяца выйдутЪ вЪ ДанцигѢ перьвыя двѢ картины изЪ 8 купферстиховЪ, представляющихЪ отЪѢздЪ ПоляковЪ или Польскіе суда и струга, на которыхЪ привозятЪ вЪ ДанцигЪ вЪ низЪ по ВислѢ Польскіе товары. Каждая картина длиною 14, а шириною 27 дюймовЪ и при всякой картинѢ находится описаніе представленныхЪ судовЪ и пр.». Объявляющій не сдержалЪ своего обѢщанія и выпустилЪ [134] вЪ продажу эти удивительные «купферстихи» лишь вЪ мартѢ 1772 г. ВЪ 1793 г. купецЪ Руссель получилЪ [135] «изЪ Берлина пробной абдрукЪ дѢлаемаго ЕбергардомЪ Генне естампа Ефигенія» и открывалЪ на него подписку по 8 рублей. ВЪ 1795 г. этотЪ «естампЪ» стоилЪ уже 15 рублей. [136]

ИзЪ эстамповЪ не портретныхЪ мы нашли указанія на выпущенныя вЪ 1793 г. вЪ продажу изображенія «ЛедяныхЪ горЪ или Русской масляницы, рисованныхЪ и гравированныхЪ молодымЪ и искуснымЪ художникомЪ ГейслеромЪ, которой теперь вЪ путешествіи сЪ господиномЪ СтатскимЪ СовѢтникомЪ ПалласомЪ. Тушевальной по 5 рублей а раскрашенной по 8 рублей» [137] и вЪ 1790 г. «эстампы, изображающіе видЪ Академіи ХудожествЪ, Академіи НаукЪ, большой Милліонной, Фонтанки, арсенала на Литейной, Гостиннаго двора по Невскому проспекту, аквойтинтою гравированные сЪ рисунка Іосифа Герна, славнымЪ ЛондонскимЪ художникомЪ. ЦѢна онымЪ тушью 18 рублей, иллюминованнымЪ 36 рублей. [138]

Если же обратиться кЪ портретамЪ, то мы увидимЪ, что портреты императрицы Екатерины II продавались не только оффиціально признанные, но и совершенно безызвѢстныхЪ мастеровЪ, какЪ, напримѢрЪ, какого то учителя артиллерійскаго корпуса Федора Яковлева «стоячей живописной портретЪ» [139] или «славнаго живописца и академика Дальмана», портреты работы котораго «во всю величину» продавались вЪ Большой Морской вЪ домѢ ювелира Гербста. [140] КромѢ указанныхЪ выше гравюрЪ упомянемЪ, что вЪ 1790 г. поступилЪ «эстампЪ, изображающій портретЪ Ея Императорскаго Величества гравированный сЪ камѢя, рѢзаннаго Ея ВысочествомЪ Великою Княгинею. ЦѢна оному тушью 1 р. иллюминованному 2 рубля». НаконецЪ, вЪ дополненіе кЪ свѢдѢніямЪ, сообщеннымЪ П. И. НерадовскимЪ вЪ его статьѢ «Новыя пріобрѢтенія Музея Императора Александра III», приведемЪ такое объявленіе гравера Кошкина: «У гравера Кошкина

21 линія Горное училище, продается со всевозможнымъ тщаніемъ и искусствомъ нѣсколько лѣтъ гравированное и недавно оконченное изображеніе Ея Императорскаго Величества въ ростъ въ новомъ и отмѣнно выразительномъ видѣ Минервы. Цѣна каждаго экземпляра на лучшей Парижской бумагѣ 5 рублей». [141]

Изъ лицъ иностранныхъ мы нашли указаніе «на гравированные портреты Его Величества Короля Шведскаго нынѣ владѣющаго и его супруги каждой по 2 рубля», «Его Королевскаго Высочества Принца Прусскаго на которомъ изображенъ онъ верхомъ ѣдущи по 1 р. 10 к., да другой же его по 40 коп.» [142] «портретъ Эрцгерцога Іосифа Палатина Венгерскаго, [143] выгравированный съ оригинальнаго портрета г. Крейцингера г. Нейдлемъ» и рядъ портретовъ Фридриха Великаго и Людовика XVI. На послѣднихъ мы остановимся нѣсколько подробнѣе. Въ 1786 г. «у книгопродавца Вогома съ товарищи» принималась подписка по 4 р. 50 к. на эстампъ [144] «Пришествіе Фридриха Великаго въ Елисейскіе поля (21 на 18 дюймовъ). Эстампъ сей будетъ выгравированъ весьма искуссным и давно уже славнымъ мастеромъ. На немъ будетъ изображено 25 лицъ величины въ $4^1/_2$ дюймовъ». Это извѣщеніе заканчивалось слѣдующими, невполнѣ обыкновенными, строками: «Описывать и восхвалять оной было бы здѣсь съ лишкомъ обширно; изящество его само себѣ похвалою служить будетъ». Затѣмъ интересна ссылка въ объявленіи о портретѣ Фридриха работы «славнаго гравировальнаго мастера Баузе», [145] что онъ «трудился надъ портретомъ Императора Петра Великаго, принятаго со всеобщею похвалою». Цѣна портрета Баузе была 3 р. И, наконецъ, содержатель пансіона профессоръ Волке принималъ [146] подписку на «оригинальный эстампъ работы г. Худовицкаго, представляющій Фридриха Втораго съ генералитетомъ подъ Щетиномъ».

П. Столпянскій.

(Продолженіе слѣдуетъ).

ПРИМѢЧАНІЯ.

109. «С.-Петербургскія Вѣдомости», 1785, № 18, ст. 292. 110. Тамъ же, 1780, № 87, ст. 1033. 111. Тамъ же, 1771, № 56. 112. Тамъ же, 1771, № 66. 113. Тамъ же, 1790, № 81, ст. 1320. 114. Тамъ же, 1791, № 28, ст. 503. 115. Ровинскій, стр. 95. 116. «С.-Петербургскія Вѣдомости», 1791, № 54, ст. 1104. 117. Тамъ же, 1795, № 32, ст. 665. 118. Тамъ же, 1793, № 79, ст. 1893. 119. Тамъ же, 1795, № 33. ст. 684. 120. Тамъ же, 1790, № 68, ст. 1107. 121. Тамъ же, 1790, № 102, ст. 1666. 122. Тамъ же, 1768, № 10. 123. Тамъ же, 1790, № 42, ст. 682. 124. Тамъ же, 1785, № 18, ст. 292. 125. Тамъ же, 1786, ст. 969. 126. Тамъ же, 1779, № 92, ст. 1378. 127. Тамъ же, 1794, № 24, ст. 558. 128. Тамъ же, 1792, № 9, ст. 143, 129. Тамъ же, 1768, № 30. 130. Тамъ же, 1785, № 8, ст. 78. 131. Тамъ же, 1763, № 92. 132. Тамъ же, 1768, № 13. 133. Тамъ же, 1771, № 34, 134. Тамъ же, 1772. № 20. 135. Тамъ же, 1793, № 63, ст. 1514. 136. Тамъ же, 1795, № 32, ст. 665. 137. Тамъ же, 1793, № 103, ст. 2445. 138. Тамъ же, 1790, № 98, ст. 1600. 139. Тамъ же, 1768, № 48. 140. Тамъ же, 1779, № 86, ст. 1296. 141. Тамъ же, 1794, № 5, ст. 93. 142. Тамъ же 1780, № 70, ст. 893. 143. Тамъ же, 1799, № 28, ст. 653. 144. Тамъ же, 1786, ст. 943. 145. Тамъ же, 1786, ст. 1098. 146. Тамъ же, 1792, № 100, ст. 1962.



МЕЛКІЯ ЗАМѢТКИ

КАРТИНА ГЕРРИТА ВАНЪ ХЕСА ВЪ ЗИМНЕМЪ ДВОРЦѢ.
(A. T.: Un paysage de Gerrit van Hees au palais d'Hiver).

Въ первомъ выпускѣ журнала «Oud Holland» за этотъ годъ помѣщена была небольшая статья съ архивными свѣдѣніями А. Бредіуса о Герритѣ ванъ Хесѣ, голландскомъ пейзажистѣ XVII вѣка. Г. ванъ Хесъ чрезвычайно рѣдкій мастеръ, и А. Бредіусъ каталогизируетъ, воспроизводя ихъ, всего 4 картины его кисти: картину музея въ городѣ Реннъ во Франціи, городского музея Гаарлема, собранія Кремера въ Дортмундѣ и такъ называемый «Пейзажъ съ заборомъ» вѣнской Академіи Художествъ.

Разсматривая эти произведенія, мы видимъ, что творчество Хеса очень близко къ Якобу Рейсдалю, и потому очень вѣроятно, что при тщательномъ изученіи маленькихъ провинціальныхъ музеевъ и частныхъ собраній найдется еще нѣсколько произведеній Г. ванъ Хеса, висящихъ подъ болѣе популярнымъ именемъ Я. Рейсдаля.

Дѣйствительно, самымъ талантливымъ, но и самымъ малознаемымъ художникомъ среди пейзажистовъ, группирующихся вокругъ Я. Рейсдаля, нужно считать Г. ванъ Хеса. И несправедливо, что, когда имена Дюбуа, Г. Ромбаутса, Р. де Вриса, Вербома, Лотена извѣстны довольно широкой публикѣ, ванъ Хесъ пребываетъ въ забвеніи. Свѣдѣнія біографическія о немъ очень скудны — мы знаемъ, что онъ работалъ въ пятидесятыхъ годахъ XVII вѣка и что умеръ до 1702 года.

А между тѣмъ уже въ 1881 году А. Бредіусъ обратилъ на него вниманіе въ «de Nederlandsche Kunstbode» и назвалъ геніальнымъ мастеромъ. Съ этихъ поръ этотъ пейзажистъ, чьи творенія, походя на Рейсдаля и равняясь съ ними по силѣ изображенія и пониманія природы, разнились по индивидуальному замыслу и по фактурѣ, сдѣлался заманчивой загадкой для любителей и изслѣдователей голландской живописи. До сего времени европейская критика знаетъ лишь 4 достовѣрныхъ произведенія ванъ Хеса, изученныхъ Бредіусомъ и Хофстеде де Гроотъ, *

* Хофстеде де Гроотъ приписываетъ в. Хесу еще пятый пейзажъ, именно пейзажъ Стокгольмскаго музея, съ подложною подписью М. Гоббема (Olaf Granberg: «Inventaire Géneral des Trésors d'art en Suède», t. II, p. 51).

Г. в. Хесъ: „Остановка у корчмы“ (Зимній дворецъ).

G. v. Hees: „Halte auprès d'une auberge“. (Palais d'Hiver).

и потому здѣсь, на страницахъ «Старыхъ Годовъ», хочется сдѣлать маленькое добавленіе къ статьѣ А. Бредіуса. Мнѣ удалось найти одно новое капитальнѣйшее твореніе ванъ Хеса, и что особенно пріятно — это то, что оно нашлось въ Запасныхъ покояхъ Зимняго дворца.* Нельзя было не обратить вниманія на этотъ большой красивый холстъ, онъ сразу останавливалъ взоръ. Свѣжій пейзажъ поражалъ своей силой и обличалъ кисть очень крупнаго мастера. Первая мысль о Рейсдалѣ, конечно, сразу изчезала даже при бѣгломъ осмотрѣ картины. И тогда вспомнился таинственный Г. ванъ Хесъ, чьи творенія такъ рѣдки и такъ цѣнны для исторіи голландскаго ландшафта. И дѣйствительно, послѣ самой поверхностной чистки выступила ясно подпись ванъ Хеса, съ датой написанія картины, ясная и отчетливая.

Картина наша входила въ составъ коллекціи императрицы Екатерины II, и рукописный каталогъ, составленный графомъ Минихомъ, описываетъ ее: «Guillaume de Heus (sic) et Jsaac van Ostade № 1061. P a y s a g e. Ce tableau ne laisse pas d'avoir du mérite mais il est un peu dur. Les figures sont d'Ostade. Il est peint en 1650. Sur toile; hauteur 1 ar. 7 v., largeur 2 ar. 2 v». Мы видимъ, что старый каталогъ XVIII столѣтія называетъ наряду съ ванъ Хесомъ и ванъ Остаде, какъ автора фигурокъ, оживляющихъ пейзажъ Зимняго дворца. Но писать ихъ Исаакъ ванъ Остаде, конечно, не могъ, такъ какъ онъ умеръ въ 1649 году, а картина помѣчена 1650 годомъ. А Бредіусъ считаетъ, что на картинѣ ванъ Хеса музея въ Реннъ стаффажъ писанъ Адріаномъ ванъ Остаде. Сравнивая обѣ картины, легко убѣдиться, что фигурки на нихъ писаны однимъ и тѣмъ же мастеромъ и потому, слѣдуя серьезному авторитету А. Бредіуса, нужно считать, что и на нашей картинѣ фигурки написаны Адріаномъ ванъ Остаде.

Въ заключеніе этихъ строкъ выразимъ пожеланіе, чтобы картина поскорѣе вошла въ галерею Императорскаго Эрмитажа. Хотя тамъ картинамъ уже тѣсно и нѣтъ почти мѣста повѣсить новыя, но можетъ быть, пока галерея не получитъ больше простора, на время убравъ въ запасную залу какой нибудь пейзажъ другого мастера, представленнаго въ коллекціи нѣсколькими твореніями, можно бы повѣсить на его мѣсто холстъ ванъ Хеса. Имъ прекрасно и интересно было бы дополнено — новымъ рѣдкимъ мастеромъ — изумительное собраніе голландскихъ картинъ нашего Эрмитажа. — А. Т.



* Значится по описи № 3226; размѣръ: 1 арш. 7 в. на 2 арш. 2 в.

ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ БИЛЕТЪ НА «МАСКЕРАДЪ» КЪ КНЯЗЮ ПОТЕМКИНУ ВЪ 1779 ГОДУ.

Разбирая, по просьбѣ А. Ф. Войде, бумаги, оставшіяся послѣ матери ея Анны Алексѣевны Андро де Ланжеронъ, рожденной Олениной и умершей въ 1885 г., рафаэлевы черты которой были воспѣты и увѣковѣчены Пушкинымъ, я нашелъ среди пожелтѣвшихъ и выцвѣтшихъ рукописей прекрасно сохранившееся приглашеніе князя Потемкина на «маскерадъ». Маленькій билетикъ съ сургучнымъ оттискомъ герба всемогущаго фаворита переноситъ воображеніе въ эпоху «великолѣпнаго князя Тавриды», съ такимъ блескомъ и царскимъ величіемъ при-


Князь Потемкинъ проситъ здѣлать ему честь, пожаловать въ маскерадъ, сего Февраля 8 дня 1779 года.

Въ Аничковскій домъ.
въ 6<u>ть</u> часовъ

нимавшаго въ своихъ палатахъ богоподобную Фелицу и ея пышный дворъ. Какъ обрадовалъ, слишкомъ 130 лѣтъ назадъ, этотъ клочекъ бумаги счастливаго избраннаго и сколько зависти будилъ онъ среди обойденныхъ! Быть можетъ его держала тонкими пальчиками своей породистой ручки какая нибудь красавица, дерзостно мечтавшая покорить сердце самого хозяина, такъ избалованнаго женскимъ вниманіемъ, и волшебныя уста ея шептали въ упоеньи сладкія слова приглашенія, предвѣщавшія побѣду... Загадочно молчитъ билетъ и не даетъ отвѣта его сжатый безыменный текстъ.

П. Устимовичъ.



БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ

Кострома. Историческій очеркъ В. К. Лукомскаго и описаніе памятниковъ художественной старины Г. К. Лукомскаго. Изданіе общины св. Евгеніи Краснаго Креста. 1913 г. СПБ. Ц. 3 руб.

Эта книжка, надо думать, первый опытъ назрѣвшаго и необходимаго художественнаго и историческаго издательства нашихъ старинныхъ городовъ. Мысль о подобныхъ путеводителяхъ съ яркимъ историческимъ и художественнымъ освѣщеніемъ возникла уже нѣсколько лѣтъ назадъ въ организаціи Музея до-петровскаго искусства и быта. Только указатели-путеводители еще недостаточны для нашей публики, едва начинающей интересоваться стариной. Книжка столь зарекомендовавшаго себя издательства отличается его обычными достоинствами, но и нѣкоторыми недостатками. При изящномъ и компактномъ форматѣ, она тяжела не въ буквальномъ только смыслѣ. Она слишкомъ перегружена иллюстраціоннымъ матеріаломъ сомнительнаго достоинства, крошечными какъ бы любительскими фотографіями, то черными, то смазанными, которыя, особенно въ изображеніи общихъ видовъ и фресокъ, очень мало даютъ. Думается, размѣры иллюстрацій должны бы быть возможно больше и при томъ отнюдь нельзя ограничиваться почти только фотографіями; неговоря объ иллюстраціяхъ въ краскахъ, простые наброски, хотя бы самого автора, могли бы быть гораздо выразительнѣй миніатюрныхъ фотографій прейскурантнаго характера. Историческій очеркъ нѣсколько суховатъ, а художественно-описательный кажется тоже слишкомъ перегруженнымъ и спутаннымъ. Думается, въ подобныхъ изданіяхъ не нужны обще-историческіе конспекты, и историческая часть должна сливаться въ одно цѣлое съ художественно-описательной и принадлежать одному и тому же автору, который одинаково и одновременно зараженъ и историчностью и художественностью. Не легко, конечно, соединить художественно-историческій очеркъ съ путеводителемъ. Но, думается, необходимы только яркія и сжатыя эстетическія освѣщенія всего наиболѣе выдающагося (безъ излишней дифирамбичности, въ чемъ авторъ мѣстами нѣсколько повиненъ), а затѣмъ хотя бы сухой, но исчерпывающій перечень всего, на что надо обратить вниманіе,

съ самыми краткими характеристиками. При чтеніи книжки вниманіе утомляется и разбрасывается именно благодаря не сконцентрированности самаго яркаго; не мало, также, тяжеловатыхъ повтореній относительно живописи Костромской школы, слишкомъ обильно цитируется проф. Н. В. Покровскій, — едвали всетаки крупный авторитетъ въ области именно художества. Не со всѣми оцѣнками автора можно согласиться, хотя бы, напримѣръ, относительно того, что костромская фресковая живопись выше ярославской (а неиспорченная живопись галереи Романо-Борисоглѣбскаго собора?)...

Тѣмъ не менѣе книга очень цѣнна. Она результатъ любовнаго труда, любовно собраннаго большого матеріала, и пониманіе, чутье старины, близкое знакомство съ ней спеціалиста архитектора и художника несомнѣнны. Какъ ни какъ, передъ нами первое эстетически-описательное обозрѣніе одного изъ интересныхъ старинныхъ городовъ, гдѣ авторъ пытался зарегистрировать все его старинное художественное богатство и опредѣленно указать на него, гдѣ мѣстами ярко проблескиваетъ чувство и пониманіе еще живущей провинціальной красоты, обусловленной стариной. Впервые опредѣленно освѣщено, даже зарегистрировано, многое выдающееся среди костромской старины, хотя бы, напримѣръ, гражданскія постройки эпохи классицизма. Крупное значеніе, помимо перваго эстетическаго подхода, имѣетъ концентрація свѣдѣній, до сихъ поръ разбросанныхъ по многочисленнымъ брошюрамъ и изданіямъ. Какъ путеводитель, особенно благодаря VII главѣ («Прогулки по Костромѣ»), разсчитанной на большинство туристовъ, книжка, въ концѣ концовъ, тоже удовлетворительна.

Культурныя сокровища Россіи. Выпускъ шестой. Юрій Шамуринъ: Ростовъ Великій. Троице-Сергіевская Лавра. Изд. т-ва «Образованіе». Москва. 1913 г.

О внѣшности этого выпуска приходится говорить то же, что уже было отмѣчено по поводу прежнихъ. Она не можетъ быть признана дѣйствительно художественной. Нѣкоторыя фото-цинко-гравюры не дурны по исполненію, но далеко не всѣ снимки взяты интересно, а число ихъ, напримѣръ 30 и на Ростовъ и на Лавру, слишкомъ ограничено, нѣтъ ни одного внутренняго вида церквей съ ихъ единственными въ Россіи иконостасами и амвонами. Кстати, на обложкѣ, золотомъ по красному фону, значится только «Ростовъ Великій», и читателя ждетъ сюрпризъ въ концѣ книги въ видѣ короткаго очерка З. И. Шамуриной «Троицкая Лавра». Странно такъ отодвигать на задворки знаменитый и тоже богатѣйшій историческимъ и художественнымъ матеріаломъ монастырь. Сброшюрована книга опять такъ, что разлетается чуть ли не при первомъ перелистываніи.

Что касается самаго текста, — въ общемъ онъ производитъ пріятное впечатлѣніе. Ю. Шамуринъ подлинно чувствуетъ красоту старины, умѣетъ передать свое чувство и мѣстами удачно характеризовать старинное творчество, напримѣръ, относительно какъ бы общей творческой скульптурности древне-русскаго строительства въ противоположность современному, холодно обдуманному и точно раз-

считанному. Разумѣется, только при наличности такого творческаго мастерства и навыка, разлитаго въ народѣ, и могъ вылиться строительный генiй Iоны Сысоевича, величайшаго русскаго зодчаго, все еще недостаточно оцѣненнаго и не удостоеннаго исчерпывающей бiографiи. Не забавно ли въ книгѣ, посвященной его творчеству, богатѣйшему и внѣ ростовскаго Кремля, послѣ вообще регистрацiй послѣдняго времени, на первой страницѣ читать: «отъ XVII вѣка осталось такъ мало», что будто бы кому то можетъ казаться: «не было въ эту эпоху никакой цѣльной и развитой культуры»? Пора же, наконецъ, оставить жалобы на бѣдность Россiи памятниками старины. И вольно же Ю. Шамурину на одной страничкѣ пробѣгать мимо поразительнаго Борисоглѣбскаго монастыря, дающаго матерiалъ для отдѣльнаго большого изслѣдованiя. Вообще книга (не говорю уже объ очеркѣ Троицкой Лавры) производитъ впечатлѣнiе ненужной спѣшности, какъ и большинство предшествовавшихъ. Ни изслѣдованiями, ни путеводителями ихъ назвать нельзя, ибо онѣ не даютъ не только исчерпывающихъ, а даже подробныхъ фактическихъ свѣдѣнiй. А какъ чисто эстетическiе очерки, несомнѣнно не плохiе, они, пожалуй, уже нѣсколько запоздали, трактуя объ общеизвѣстномъ и популярномъ. Ибо кому же сейчасъ не ясна, напримѣръ, прелесть Ростовскаго Кремля?..

А. Ростиславовъ.

А. И. Успенскiй: Словарь художниковъ XVIII вѣка, писавшихъ въ Императорскихъ Дворцахъ. М. 1913 г.

Его же: Императорскiе Дворцы. 2 тома.

Даже среди обычной макулатуры, заполняющей нашъ книжный рынокъ, это послѣднее творенiе директора Московскаго Археологическаго Института поражаетъ своею своеобразностью. Приказавъ сдѣлать, а можетъ быть сдѣлавъ лично рядъ выписокъ изъ случайно попавшихся дѣлъ, расположивъ эти выписки въ алфавитномъ порядкѣ, отпечатавъ крупнѣйшимъ шрифтомъ — такъ что появились 183 страницы большого формата — А. И. Успенскiй окрестилъ эти выписки почему то «словаремъ». Принимая во вниманiе недостатокъ у насъ библiографическихъ пособiй, прочитавъ заглавiе «словарь», весьма понятно желанiе прiобрѣсти это пособiе, тѣмъ болѣе, что составителемъ его является такое лицо, какъ директоръ Археологическаго Института. Разочарованiе наступаетъ послѣ открытiя уже первой страницы, такъ какъ, напримѣръ, пропускъ такого художника, какъ Акимовъ, будетъ свидѣтельствовать о неполнотѣ словаря. Если же сравнить этотъ словарь хотя бы съ другими извлеченiями А. И. Успенскаго изъ архивныхъ дѣлъ, печатавшимися на столбцахъ «Художественныхъ Сокровищъ Россiи», можно увидѣть, что даже живописцы, фигурирующiе въ этихъ извлеченiяхъ, почему то не попали въ словарь.

Но если этотъ «словарь» можетъ имѣть хоть относительное значенiе, то появленiе второй работы г. А. И. Успенскаго прямо непонятно, тѣмъ болѣе, что подзаголовокъ этой книги, свидѣтельствующiй, что изданiе ея имѣетъ какъ бы спецiальное назначенiе — недавнiй юбилей, — можетъ заставить подумать, что это новая работа.

Но оказывается, что всѣ эти два тома перепечатка тѣхъ же извлеченій изъ архивныхъ дѣлъ, которыя г. Успенскій когда то дѣлалъ для «Художественныхъ Сокровищъ Россіи», причемъ въ эту перепечатку вошелъ и указанный нами «Словарь» — очевидно съ тою цѣлью, чтобы сдѣлать изданіе потолще. Эта цѣль вполнѣ достигнута и такихъ безобразныхъ по толщинѣ, неудобныхъ для пользованія книгъ мы еще не встрѣчали. При этомъ совершенно неслыханна и даже непозволительна цѣна этого изданія — 250 рублей, рѣшительно ничѣмъ не оправдываемая. Тѣмъ болѣе, что о художественной сторонѣ книги лучше умолчать. — П. С — кій.

Русскіе граверы и литографы. Добавленіе къ «Словарю русскихъ граверовъ» Ровинскаго и «Описанію нѣсколькихъ гравюръ и литографій». Тевяшова. Составилъ Н. Обольяниновъ. Москва, 1913. 4° (съ 43 снимками).

Едва ли выгодно авторамъ называть свои труды дополненіями и добавленіями къ такимъ изданіямъ, какъ труды Ровинскаго. Гораздо проще и выгоднѣе имъ было бы скромно озаглавливать свои работы «Матеріалами», но... дополнять и добавлять стало очень моднымъ! А между тѣмъ, если еще допустимо, по существу, дополненіе трудовъ общаго характера, какъ «словари» Ровинскаго, то уже желаніе дополнить книгу Е. Н. Тевяшова является прямо недоразумѣніемъ. Прекрасный трудъ этотъ является только описаніемъ частнаго собранія автора, о чемъ совершенно ясно говорится въ заглавіи книги, и для насъ представляется совершенно непонятнымъ, какъ можно, такимъ образомъ, что либо добавлять къ чужому собранію!? Такъ же странны, поэтому, и утвержденія составителя «добавленія» о пропускахъ того или другого лица или книги г. Тевяшовымъ!

Что касается до содержанія новой книги, то при всемъ множествѣ цѣнныхъ библіографическихъ свѣдѣній, впервые приводимыхъ авторомъ, оно представляется весьма смутнымъ и малопонятнымъ.

Элементарная основа всѣхъ библіографическихъ трудовъ, это точность и подробность описаній, выдержанность системы. Къ чему могутъ быть пригодны такія общія указанія, какъ ссылка на то, что работы того или другого литографа имѣются у Висковатова, безъ указанія названій листовъ и томовъ? Или, напримѣръ, на стр. 37 слѣдующія строки: «Васкети. Въ ,Портретахъ лицъ, отличившихся въ войну 1853—55 г.‘, 1 портретъ его работы» (??), безъ указанія, чей именно!

Перечни работъ граверовъ и литографовъ совершенно случайны и неполны, даже и тамъ, гдѣ авторъ совершенно опредѣленно хочетъ дать исчерпывающій списокъ, какъ, напримѣръ, при работахъ Оленина, между которыми нѣтъ ни знаменитаго фронтисписа къ Палладіевой Архитектурѣ, ни гравюры въ книгѣ «Тмутараканскій камень», ни еще многаго другого!

Какое значеніе могутъ имѣть вопросительные знаки при именахъ нѣкоторыхъ литографовъ, упомянутыхъ и Тевяшовымъ? Если авторъ сомнѣвается въ вѣрности указаній послѣдняго, то не мѣшало бы ему сообщить свои основанія, а не ограничиваться знаками вопроса, уве-

личивая ихъ, иногда, вдвое (вѣроятно, при особенно большомъ сомнѣніи!)

Перечислять всѣ ошибки, неточности и курьезы — вродѣ упоминанія о хромо-литографированныхъ экземплярахъ книги Висковатова (которыя всегда раскрашивались отъ руки), и т. п., — заняло бы слишкомъ много мѣста для журнальной замѣтки. Ограничимся, въ заключеніе, указаніемъ на весьма грубую и не художественную заглавную виньетку, взятую изъ какого то лубочнаго изданія.—Н. С — въ.

Послѣдній выпускъ «Русскаго Библіофила» содержитъ обширную и весьма интересную статью Н. П. Лихачева «Генеалогическая исторія одной помѣщичьей библіотеки». Авторъ описываетъ подробно составъ и исторію библіотеки казанской вѣтви рода Лихачевыхъ, въ связи съ исторіей этого рода. Библіотека собрана въ имѣніи Полянки, Казанской губ., и долго тамъ хранилась, пока не перешла къ нынѣшнему владѣльцу — извѣстному нашему ученому Н. П. Лихачеву. Въ составъ ея входятъ книги, принадлежавшія ряду поколѣній Лихачевыхъ, Панаевымъ, Новосильцовымъ и др. Одновременно статья эта вышла въ видѣ отдѣльнаго оттиска въ сопровожденіи цѣлаго тома приложеній — ряда рукописей, портретовъ, документовъ, автографовъ, видовъ Полянокъ, воспроизведенныхъ фототипіей. Въ каждой строкѣ этого труда видна горячая любовь автора и къ исторіи своего рода и къ библіотекѣ, служившей духовной пищей столькимъ его предкамъ и такъ щедро пополняемой имъ самимъ. Книга издана въ небольшомъ, вѣроятно, количествѣ экземпляровъ — «для родныхъ и друзей». Это жалко, такъ какъ такое описаніе должно служить образцомъ для многихъ и могло бы, при болѣе широкомъ распространеніи, заразить своимъ примѣромъ многихъ безразличныхъ и помочь бѣдѣ, которую такъ искренно отмѣчаетъ авторъ, — упадку любви къ книгѣ, какъ таковой. — П. В.

Юбилейное изданіе Исторіи Академіи Художествъ обѣщаетъ быть очень интереснымъ. Редакторомъ его, барономъ Н. Н. Врангелемъ, собранъ богатый и совсѣмъ еще неиспользованный архивный матеріалъ. Подготовленный къ печати первый томъ Исторіи обниметъ весь XVIII вѣкъ, начиная съ первыхъ шаговъ академическаго искусства и кончая царствованіемъ Павла I. Коммисія по юбилейному изданію «обращается ко всѣмъ лицамъ, имѣющимъ какія либо неизданныя воспоминанія, портреты дѣятелей или работы русскихъ академическихъ мастеровъ начиная съ XVIII вѣка, съ просьбой довести о томъ до свѣдѣнія Коммисіи. Означенные матеріалы просятъ направлять на имя Коммисіи по юбилейному изданію въ Императорскую Академію Художествъ».

Вышелъ 18-й выпускъ «Исторіи Русскаго Искусства» Игоря Грабаря. Имъ начинается отдѣлъ живописи и содержатся въ немъ весьма живыя и интересныя статьи П. П. Муратова «Введеніе въ исторію древне-русской живописи» и «Происхожденіе древне-русской живописи». Иллюстрированъ выпускъ, по обыкновенію, обильно и отлично.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, herausgegeben von Ulrich Thieme. Т. VIII, Cautan-Delattre. Лейпцигъ, 1913. Изд. Зееманъ.

Послѣдній томъ обширнѣйшаго лейпцигскаго словаря производитъ такое же впечатлѣніе строгой научности и исчерпывающей полноты, какъ предыдущіе, и еще усиливаетъ убѣжденіе въ исключительной цѣнности этого капитальнаго изданія. Отличіемъ его отъ аналогичныхъ словарей служитъ, между прочимъ, надлежащее вниманіе къ русскимъ художникамъ, часто игнорируемымъ въ иностранныхъ изданіяхъ. Въ данномъ отношеніи въ отчетномъ томѣ даже трудно доискаться существенныхъ пропусковъ. Особенно цѣнны здѣсь для исторіи искусства въ Россіи біографіи нѣсколькихъ иностранныхъ художниковъ, временно работавшихъ при русскомъ Дворѣ. Таковы Іосифъ Фридрихъ Августъ Дарбесъ (1747 - 1810), Джоржъ Дау и братъ его Генри, портретистъ Петра Великаго Готфридъ Даннауръ и отчасти Никола Бенжаменъ Делапьеръ.

Относительно портретиста Дарбеса, жившаго въ Россіи въ 1770 - 80-хъ годахъ, узнаемъ изъ его біографіи, что цѣлый рядъ русскихъ портретовъ художника находится за границей. Такъ, въ замкѣ Христіансборгъ въ Даніи хранится поколѣнный портретъ Екатерины II. Другой такой же холстъ Дарбеса вмѣстѣ съ двумя портретами въ натуральную величину великаго князя Павла Петровича и великой княгини Маріи Θеодоровны находились въ замкѣ Саганъ въ Силезіи и въ 1899 г. проданы въ Парижѣ за 19.000 фр. на аукціонѣ Talleyrand-Sagan. Въ Саганскомъ замкѣ, очевидно, когда то находилась большая коллекція русскихъ портретовъ Дарбеса, ибо Партей, авторъ изданія «Deutscher Bildersaal», въ 1860 г. тамъ отмѣтилъ бюсты Павла Петровича и юныхъ Александра и Константина, писанные этимъ живописцемъ.

Очень обстоятельны біографіи братьевъ Дау, въ особенности автора «Военной Галереи» Зимняго дворца. Между прочимъ, изъ русскихъ произведеній Дау Британскій музей въ свое время пріобрѣлъ акварельный портретъ Николая I и рисунокъ пастелью съ А. С. Шишкова.

Зато личность Никола Делапьера по прежнему остается темной, и о дѣятельности его до и послѣ пребыванія въ Россіи — здѣсь французскаго портретиста можно прослѣдить съ 1767 по 1770 годъ — мы почти ничего не узнаемъ, развѣ только, что по всѣмъ вѣроятіямъ онъ происходилъ изъ Ліона.

Такіе пробѣлы, конечно, попадаются въ жизнеописаніяхъ многихъ изъ интересующихъ насъ русскихъ художниковъ, но это неминуемо при теперешнемъ состояніи подготовительныхъ работъ по исторіи русскаго искусства. Въ общемъ же, статьи лейпцигскаго словаря вполнѣ отвѣчаютъ требованіямъ и составляютъ возможно исчерпывающую сводку всего существующаго матеріала. — P. Ettinger.



НОВЫЯ КНИГИ ЗА ГРАНИЦЕЙ.

P. de Bouchaud: La sculpture venitienne.
Paris, Grasset. — 18⁰. 16 илл. — 3 фр. 50 с.

L. Magne: Décor de la pierre. (L'art appliqué aux métiers).
Paris, Laurens. — 8⁰. 160 илл. — 6 фр.

G. Arnaud d'Agnel: Le Meuble, l'ameublement provençal et comtadin du moyen âge à la fin du XVIII-e siècle.
Paris, Laveur. — 4⁰. 2 т. 120 Табл. — 80 фр.

Moreau-Nélaton: Les Eglises de chez nous. Arrondissement de Château-Tierry.
Paris, Laurens. — 4⁰. 3 т. 1.200 илл. — 200 фр.

J. Belleudy: J-S. Duplessis, peintre du roi.
Chartres, Durand. — 8⁰. 25 илл. — 25 фр.

P. Lafond: Le Greco.
Paris, Sansot. — 8⁰. 34 илл. — 7 фр. 50 с.

G. Rouchès: La peinture bolonaise à la fin du XVI-e siècle: les Carrache.
Paris, Alcan. — 8⁰. Илл. — 7 фр. 50 с.

A. Humbert: La sculpture sous les ducs de Bourgogne (1361—1483).
Paris, Laurens. — 8⁰. Илл. — 6 фр.

P. Garnault: Les portraits de Michelange.
Parie, Fontemoing. — 8⁰. Илл. — 15 фр.

E. B. Havell: Indian architecture, its psychology, structure and history.
London, Murray. — 8⁰. Илл. — 30 шил.

Baillie-Grohman: Sport in Art (1400—1800).
London, Ballantyne. — 4⁰. Илл. — 42 шил.

F. Malaguzzi-Valeri: La corte di Lodovico il Moro.
Milano, Hoepli. — 4⁰. Илл. — 48 л.

O. Grosso: Palazzi e portali di Genova.
Milano, Bistetti e Tumminelli. — 4⁰. 60 илл. — 30 л.

A. Segarizzi: Bibliografia delle stampe popolari italiane. I.
Bergamo, Istituto d'arti grafiche. — 8⁰. Илл. — 30 л.

A. Meyer: Führer durch Assisi.
Regensburg, Pustet. — 8⁰. 12 илл. — 2 м.

Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Cassel.
Berlin, Bard. — 8⁰. 53 илл. — 1 м. 50 пф.

E. Weiss: Jan Gossart gen. Mabuse, sein Leben und seine Werke.
Parchim, H. Freise. — 8⁰. 24 илл. — 10 м.

R. Ergas: Niccolò da Liberatore gen. Alunno.
München, Bruckmann. — 8⁰. 70 илл. — 6 м.

F. Succo: Utagawa Tejokuni und seine Zeit.
München, Piper. — 8⁰. 153 илл. — 22 м.

E. Verhaeren: Rubens.
Leipzig, Insel-Verlag. — 8⁰. 95 илл. — 3 м.

W. Bode und M. Friedländer: Die Gemäldesammlung des Herrn Carl v. Hollitscher in Berlin.
Leipzig, Hiersemann. — 45 × 33,5. 73 илл. — 140 м.

M. Dieulafoy: Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal.
Stuttgart, J. Hoffmann. — 8⁰. 745 илл. — 6 м.

A. Mau: Pompeji in Leben und Kunst.
Leipzig, Engelmann. — 8⁰. — 2 м. 80 пф.

J. Schlosser: Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance.
Leipzig, G. Freytag. — 39 × 28,5. 60 илл. — 24 м.





ХРОНИКА

ИКОНОВѢДѢНІЕ.

Несомнѣнно, сейчасъ самое крупное и грандіозное въ области русскаго искусства и старины — собраніе, систематизированіе и изученіе древне-русской иконописи, какъ чистаго самобытнаго художества. Цѣлая область искусства, до сихъ поръ — достояніе отдѣльныхъ коллекціонеровъ и любителей, выдвигается на міровую арену, является крупнымъ открытіемъ для европейской науки объ искусствѣ. Первое мѣсто въ новой работѣ, очевидно, будетъ принадлежать нашему Музею Александра III, гдѣ благодаря щедрому дару Государя Императора, — поступившей цѣликомъ въ Музей знаменитой коллекціи Н. П. Лихачева, результату двадцатилѣтняго труда, — образуется огромное собраніе, единственное въ мірѣ. Сейчасъ въ Музеѣ идетъ кипучая работа по устройству отдѣла иконъ и церковныхъ древностей, который будетъ открытъ не ранѣе января. Если помимо музейнаго устройства осуществятся всѣ планы, дѣло изученія будетъ поставлено на широкую европейскую ногу. Сейчасъ въ художественномъ смыслѣ русская икона находится еще въ зачаточномъ періодѣ изученія. Было бы преждевременно, особенно въ краткой замѣткѣ, пытаться разобраться въ богатѣйшемъ художественномъ матеріалѣ, пока еще не систематизированномъ; ограничимся только нѣкоторыми фактическими сообщеніями. * Съ прошлаго года, благодаря ежегодно ассигнуемой Государемъ суммѣ въ 30.000 рублей на новыя пріобрѣтенія, музейная жизнь отдѣла въ смыслѣ постоянныхъ пополненій обезпечена.

До поступленія Лихачевской коллекціи, въ немъ уже было около 1.700 номеровъ. Лихачевымъ передано 1.497 иконъ различныхъ эпохъ и школъ, отъ византійскихъ, древне-греческихъ (есть экземпляръ X вѣка), итало-критскихъ, до работъ XIX вѣка. Среди иконъ XIX, XVIII, частью XVII вѣковъ не мало датированныхъ. Думается, особенно заманчиво при предстоящей работѣ возможное установленіе авторства, ибо даже при поверхностномъ обзорѣ, среди общаго мастерства, пора-

* Редакція надѣется посвятить новому отдѣлу Музея въ одномъ изъ ближайшихъ номеровъ особую статью.

жаетъ исключительная художественная красота отдѣльныхъ работъ, хотя бы, напримѣръ, маленькой ювелирно-прелестной иконы Михаила Архангела изъ собранія Лихачева.

Все собраніе превосходно размѣщается въ витринахъ подъ стекломъ и будетъ представлено въ исторической постепенности. Устройство зала новгородской иконописи дѣлается на средства Харитоненко, еще двухъ залъ также на частныя средства. На музейное изданіе иконъ средства даны Терещенко. Кромѣ музейнаго изданія, только что организованнымъ Обществомъ изученія древне-русской иконописи будетъ издаваться сборникъ-двухмѣсячникъ, посвященный иконѣ (хотя работа этой частной организаціи не будетъ ограничиваться только музейнымъ матеріаломъ). Уже собрано много фотографій для музейнаго архива, куда, кромѣ музейныхъ, войдутъ снимки изъ папки Археологической коммисіи, фотографіи и копіи лицевыхъ рукописей изъ Публичной библіотеки, пожертвованныя частныя коллекціи. Необходимо организовать широкое фотографированіе въ провинціи, гдѣ столько еще мало-изслѣдованнаго матеріала. Предстоитъ огромная работа по описанію, установленію датировокъ. Словомъ, въ ближайшемъ будущемъ пышнымъ цвѣтомъ должна разцвѣсть новая область въ искусствѣ — иконовѣдѣніе, до сихъ поръ разрабатывавшаяся въ наукѣ почти только какъ церковный и историческій матеріалъ.

А. Ростиславовъ.



ВѢСТИ ЗА МѢСЯЦЪ.

За истекшее лѣто въ разстановкѣ вещей, выставленныхъ въ Музеѣ барона Штиглица, произведены нѣкоторыя перемѣны, которыя коснулись отчасти и окраски стѣнъ, служащихъ фономъ музейнымъ коллекціямъ. Зала западно-европейскаго фарфора окрашена въ свѣтло-сѣрый цвѣтъ, отчего выиграли не только фарфоръ, но, главнымъ образомъ, прекрасныя французскія шпалеры изъ серіи «Châteaux de France», всегда украшавшія эту залу, но плохо выдѣлявшіяся при прежней пестротѣ стѣны; рядомъ съ ними теперь повѣшены двѣ французскія шпалеры той же эпохи изъ серіи «Боговъ» Одрана; въ слишкомъ узкомъ залѣ дельфтскаго фаянса, гдѣ онѣ помѣщались раньше, нельзя было смотрѣть на нихъ съ выгоднаго для нихъ разстоянія. Мебель, стоявшая въ залѣ фарфора, теперь вынесена (за исключеніемъ предметовъ, крытыхъ ковровой тканью) и распредѣлена по другимъ комнатамъ: старинные предметы собраны въ «венеціанскомъ залѣ» (украшенномъ картинами Тіеполо), а позднѣйшія копіи и подражанія по-

ставлены во вновь устроенномъ залѣ, не входившемъ до сихъ поръ въ составъ Музея. Давно уже стоявшій въ залѣ италіанской и испанской маіолики каминъ XVI столѣтія былъ прежде облицованъ изнутри новѣйшими изразцами, отвлекавшими глазъ отъ рисунка самого камина своей очень современной яркостью: теперь они замѣнены простымъ кирпичемъ, чѣмъ достигается болѣе вѣрное впечатлѣніе. Большая зала рядомъ съ совѣтской, служившая временнымъ пріютомъ для разныхъ вещей, вмѣстила въ себя теперь ближневосточные ковры и бронзы, а сосѣдняя съ ней комната, гдѣ была выставлена японская коллекція, отведена ближневосточнымъ тканямъ и фаянсамъ, причемъ окна въ ней съ одной стороны закрыты; этимъ избѣгается двустороннее освѣщеніе, сильно мѣшавшее разглядывать выставленные предметы. Стѣны выкрашены въ одинъ тонъ (вмѣсто прежняго псевдоренессанснаго узора); фонъ этотъ, свѣтло-оливковый, выгоденъ для большинства выставленныхъ вещей, особенно для красныхъ и голубыхъ, но желтые и зеленые на немъ теряютъ, и сѣрыя бумажныя обрамленія кругомъ тканей кажутся грязными; передѣлку эту надо считать скорѣе пробной, чѣмъ окончательной: въ виду трудности подобрать сразу фонъ, на которомъ всѣ безъ исключенія предметы выглядѣли бы хорошо, администрація Музея ограничилась тѣмъ, что затянула стѣны раскрашеннымъ холстомъ; его легко перекрасить, и во всякомъ случаѣ прежняя роспись осталась подъ нимъ неприкосновенной. Японская коллекція перенесена внизъ въ ту длинную залу, которая была прежде посвящена Ближнему Востоку. Рядомъ съ ней размѣщено стекло, неоднократно переносившееся съ мѣста на мѣсто, что очень мѣшало публикѣ съ нимъ ознакомиться. Въ угловой комнатѣ рядомъ со стекломъ теперь собраны предметы современнаго производства, т. е. конца XIX и начала XX вв., главнымъ образомъ керамика и стекло; этотъ уголъ, самый темный въ Музеѣ, до сихъ поръ былъ занятъ восточными издѣліями второстепеннаго художественнаго значенія; стѣны его перекрашены въ бѣлый цвѣтъ, что даетъ возможность разглядѣть выставленные здѣсь предметы даже въ темные зимніе дни. Часть Музея, прилегающая къ Училищу и заполненная тканями, увеличена новой залой, гдѣ помѣщены копіи съ мебели XVII и XVIII вв.; въ другой залѣ той же анфилады повѣшены четыре отличныя фламандскія шпалеры XVI в., бывшія до сихъ поръ недоступными обозрѣнію, а прибавка новой залы дастъ, какъ мы слышали, возможность выставить въ скоромъ времени такія ткани, которыя, за недостаткомъ мѣста, никогда еще не выставлялись.

Наконецъ, нельзя не привѣтствовать постепеннаго освобожденія Музея отъ гипсовыхъ слѣпковъ, перенесенныхъ въ особое помѣщеніе, и отъ новѣйшихъ иллюстрацій; такъ, съ этого года многіе простѣнки были заполнены листами иллюстрированнаго каталога Шпицеровской коллекціи, которымъ едва ли было мѣсто въ музейныхъ витринахъ. Теперь они убраны, но будемъ надѣяться, что вслѣдъ за ними исчезнутъ и турникеты съ фотографіями, до сихъ поръ сѣрѣющіе тусклыми пятнами въ галереяхъ нижняго этажа, и которымъ мѣсто — въ богатой библіотекѣ Музея. — N.

Закончены произведенныя Обществомъ взаимопомощи русскихъ художниковъ работы по реставраціи стѣнной живописи въ пріобрѣтенномъ Сенатомъ домѣ Полякова, на что было ассигновано около 5.000 руб. Отклонены ходатайства и Общества Защиты и Сохраненія памятниковъ искусства и старины и Музея Стараго Петербурга объ окраскѣ зданія подъ цвѣтъ, характерный для сооруженій Томона, и домъ окрашенъ подъ цвѣтъ Сената, постройки совсѣмъ иной эпохи и характера. Лицамъ компетентнымъ понятно, какое значеніе имѣетъ окраска для общаго архитектурнаго впечатлѣнія. Допустимъ, что невѣжественность по этой части администраціи сенатскихъ зданій понятна и что экономные хозяева обыкновенно окрашиваютъ принадлежащія имъ постройки «подъ одинъ колеръ». Но, казалось бы, можно повѣрить на слово двумъ столь компетентнымъ учрежденіямъ и не приносить художества въ жертву ранжиру и едва ли всетаки существеннымъ экономическимъ соображеніямъ.

Наконецъ то будутъ снесены зданія панорамы и скетингъ-ринка на Марсовомъ полѣ. Но это не является, къ сожалѣнію, результатомъ доброй воли военнаго вѣдомства (которому принадлежитъ мѣсто), а лишь слѣдствіемъ матеріальнаго неуспѣха панорамы. И нѣтъ никакой гарантіи въ томъ, что вѣдомство, прельстившись грошевымъ доходомъ, не рѣшится вновь пожертвовать ради него художественно цѣльнымъ ансамблемъ мѣстности, уродуя безобразными постройками площадь, обрамленную Инженернымъ замкомъ, Лѣтнимъ садомъ, Мраморнымъ дворцомъ и линіей старинныхъ домовъ.

Идетъ капитальный ремонтъ Чернышева моста, который сейчасъ совершенно разобранъ. Мостъ будетъ возстановленъ въ первоначальномъ видѣ съ замѣной деревянныхъ частей желѣзо-бетонными. Но вопросъ объ этомъ возстановленіи чрезвычайно тревоженъ. Мы знаемъ, какъ производится замѣна. Небольшія съ точки зрѣнія подрядчиковъ и архитекторовъ-практиковъ архитектурныя измѣненія въ угоду современной техникѣ могутъ нарушить весь характеръ старинной постройки. А приглашенъ ли кто нибудь изъ архитекторовъ-художниковъ, знатоковъ старины, для надзора за самымъ главнымъ, — именно, сохраненіемъ этого характера?

Больно войти сейчасъ въ разрушаемый и обобранный Троицкій соборъ. Мѣстами уцѣлѣли еще баллюстрады, рамы иконъ, даже живопись. Но вмѣсто иконостаса голая деревянная стѣна, удивительно свѣжая и крѣпкая. Сейчасъ можно убѣдиться, что ни алтарныя, ни боковыя стѣны, ни потолокъ надъ ними совершенно не тронуты огнемъ, а старинный лѣсъ, старинная стройка еще совсѣмъ не поддались времени. На мѣстѣ разрушаемаго предположена постройка большого каменнаго храма, а пока рядомъ уже почти построенъ временный деревянный (куда будутъ перенесены реликвіи сгорѣвшаго), «въ томъ же стилѣ», но не съ тѣми же достоинствами. Не исполнится ли одно изъ предсказаній нашего журнала относительно далеко не временной замѣны хорошаго стараго сомнительнымъ новымъ?

По слухамъ, часть картинъ изъ коллекціи покойнаго П. В. Деларова будетъ продаваться на заграничныхъ аукціонахъ, а часть

въ Россіи. Обидно, если изъ Россіи уйдутъ наиболѣе цѣнные экземпляры этой замѣчательной коллекціи.

После ремонта Таврическаго дворца остались части расписной штукатурки. Распорядительный комитетъ Государственной Думы предложилъ Академіи Художествъ принять ихъ. Но Академія отклонила предложеніе и указала на Музей Стараго Петербурга. Хорошо еще, что хоть предлагаютъ, а не выбрасываютъ!

Въ январѣ предполагается торжественное чествованіе памяти Томона по случаю столѣтія со дня его смерти. Правленіемъ Общества архитекторовъ-художниковъ избрана для организаціи чествованія особая коммисія.

До сихъ поръ еще не исполнено постановленіе послѣдняго съѣзда зодчихъ о томъ, чтобы къ зданію Адмиралтейства была прибита доска съ именемъ Захарова, автора сооруженія.

По порученію спеціальной коммисіи архитекторами Дубинскимъ, Мунцемъ и Фоминымъ составлены проекты застройки Тучкова буяна, при чемъ только въ проектѣ Фомина зданіе буяна, «дворецъ Бирона», остается неприкосновеннымъ.

Въ сентябрьскомъ собраніи Академіи Художествъ сдѣлано сообщеніе о внесеніи въ кассу Министерства Императорскаго Двора въ распоряженіе Президента Академіи Великой Княгини Маріи Павловны 40.000 руб., пожертвованныхъ южнымъ землевладѣльцемъ г. Фальцъ-Фейномъ на нужды русскаго искусства.

За лѣтніе мѣсяцы, помимо иконъ, въ Музей Императора Александра III поступили большой портретъ кн. Голицына работы Ивана Аргунова, портретъ княгини Голицыной работы Левицкаго, interieur 1838 г. работы какого нибудь венеціановца (иниціалы И. П.), пожертвованная графиней Салтыковой пелена шелками съ изображеніемъ Пафнутія Боровскаго, и др.

Этнографическимъ отдѣломъ Музея пріобрѣтены коллекціи рѣзьбы по дереву Московской и Вологодской губ., костюмы Московской губ. и цѣнный женскій костюмъ, купленный на Кавказѣ. Сейчасъ идутъ работы по устройству отдѣла, который можетъ быть готовъ къ осени 1914 года.

Съ 26 октября начались лекціи въ Институтѣ исторіи искусствъ гр. В. П. Зубова. Будутъ прочитаны курсы: Д. В. Айналовымъ «Исторія древне-христіанскаго и византійскаго искусства», О. Ф. Вальдгауеромъ «Geschichte der antiken Plastik» (практическія занятія въ Эрмитажѣ), бар. Н. Н. Врангелемъ «Главные моменты французской живописи» (практическія занятія въ Эрмитажѣ), В. Т. Георгіевскимъ «Исторія русской иконописи» (практическія занятія въ Музеѣ Александра III), В. А. Головинымъ «Введеніе въ изученіе рукописей поздняго средневѣковья», гр. В. П. Зубовымъ «Теоретическія основы искусствовѣдѣнія», В. Я. Курбатовымъ «Европейское барокко» (практическія занятія и экскурсіи), А. А. Трубниковымъ «Фламандская живопись XVII в.» (практическія занятія), Д. А. Шмидтомъ «Избранныя главы изъ исторіи искусства италіанскаго Возрожденія». Курсы съ этого года дѣлятся на publica и privatissima. Плата за publica по

2 рубля за курсовой недѣльный часъ (валовой сборъ поступаетъ въ пользу Общества Защиты и Сохраненія памятниковъ искусства и старины). Библіотека Института по прежнему открыта отъ 2 до 8 часовъ.

Обществомъ Защиты и Сохраненія памятниковъ искусства и старины предположено изданіе учебника Исторіи искусствъ для среднихъ учебныхъ заведеній.

Работы въ московскомъ Кремлѣ быстро подвигаются впередъ, и пониженная площадь между соборами почти уже вымощена. Всѣ соборы какъ бы выросли. Мѣстами для ремонта временно сняли устроенную при Николаѣ I рѣшетку, окружавшую площадь, и поразительная группа кремлевскихъ соборовъ какъ бы сразу обвѣялась новымъ духомъ старины. Получилось впечатлѣніе простора и еще большаго величія. Вѣдь такъ эти соборы стояли цѣлыя столѣтія. По слухамъ, коммисія по ремонту и группа московскихъ художниковъ собираются ходатайствовать, чтобы рѣшетка была убрана совсѣмъ. Но необходимо убрать и цокольный барьеръ, чтобы видъ на соборы былъ совершенно открытый. Такъ интересны на большомъ разстояніи видъ каждаго собора и перспективныя комбинаціи, до сихъ поръ совершенно закрытыя рѣшеткой!

Дѣло съ ремонтомъ Василія Блаженнаго затянулось, между тѣмъ колокольнѣ его грозитъ паденіе. Вмѣсто сторожей, помѣщеніе, столь опасное въ пожарномъ отношеніи, занято монахами изъ часовни у Спасскихъ воротъ.

Одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ московскихъ памятниковъ, ворота Крутицкихъ казармъ, сильно пострадали отъ грубой реставраціи, произведенной лѣтомъ. Поразительный изразчатый верхъ принялъ видъ современной отшлифованности, а низъ расписанъ плохой живописью. Подъ чьимъ вѣдѣніемъ производилась реставрація?

Въ Московскомъ архивѣ Министерства Иностранныхъ дѣлъ въ очень плохомъ состояніи цѣлая портретная галерея, до 500 портретовъ русскихъ царей, дипломатовъ и пр., въ большинствѣ работы знаменитыхъ художниковъ. На холсты наложены сургучныя казенныя печати, картины безобразно густо покрыты лакомъ, сильно страдаютъ отъ системы отопленія, и т. д.

Цѣлая литература возникла по поводу новой развѣски картинъ, проектируемой и, частью, произведенной въ Третьяковской галереѣ ея попечителемъ И. Э. Грабаремъ. Вопросъ, поднятый московской городской думой, конечно сложный въ смыслѣ точнаго исполненія воли завѣщателя и сохраненія, какъ реликвіи, неприкосновенности всего произведеннаго имъ самимъ, но совершенно ясный съ точки зрѣнія современной музейной науки. Музей не кладовая, и систематическое размѣщеніе произведеній въ немъ необходимо. Въ Третьяковской галереѣ эта необходимость была особенно ясна, пожалуй, именно въ залахъ стариннаго русскаго искусства XVIII, начала XIX вѣковъ, гдѣ до сихъ поръ совершенно пропадали многіе шедевры русской живописи. Несомнѣнно удачно произведенное уже выдѣленіе и объединеніе А. Иванова, Ге и Полѣнова.

Новое зданіе картинной галереи Румянцевскаго музея устраивается согласно всѣмъ техническимъ требованіямъ современнаго музейнаго дѣла. Музеемъ предпринимается изданіе альбома рисунковъ-факсимилэ А. А. Иванова. Опыты реставраціи картинъ Музея новымъ способомъ — спиртными парами — оказались очень удачными.

По исчисленію «Русскаго Слова» цѣлый рядъ московскихъ учебныхъ заведеній и чуть ли не половина гимназій занимаютъ старинные дома-особняки и дворцы, плохо въ большинствѣ содержимые. Такъ, домъ А. Разумовскаго на Покровкѣ, построенный Растрелли въ 1742 г., занятый 4-ой гимназіей, поражаетъ своимъ грязнымъ запущеннымъ фасадомъ. Обезображенъ и домъ графини Соллогубъ въ Толмачевомъ переулкѣ, занятый 6-ой гимназіей, съ его интереснымъ фасадомъ, воротами и богатѣйшей рѣшеткой, густо закрашенными.

Въ лѣтніе мѣсяцы произведена очень важная работа. Подведены фундаменты подъ соборъ, колокольню, почти всѣ церкви и часть сушила (угловой башни) Ѳерапонтова монастыря. Такимъ образомъ сдѣлано самое главное для спасенія и сохраненія драгоцѣннаго памятника. Соборъ съ его удивительными фресками, колокольня, рѣдчайшая для XVI вѣка постройка, съ четырехскатнымъ шатромъ, уже не грозятъ паденіемъ. Сохранится и весь удивительный ансамбль построекъ, столь же въ своемъ родѣ цѣльный и художественный, какъ ансамбль ростовскаго кремля. Пока на работы затрачено около 18.000 руб. Нельзя останавливаться ни передъ какими затратами на дальнѣйшій ремонтъ, столь энергично и удачно начатый Обществомъ Защиты и Сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины.

Плюшкинская коллекція пріобрѣтена Государемъ Императоромъ за 100.000 рублей и будетъ распредѣлена по музеямъ. Возможно, что часть ея останется во Псковѣ. Думается, что это характерно провинціальное собраніе, гдѣ на ряду съ очень цѣнными предметами не мало хлама, не слѣдуетъ разрознивать, тѣмъ болѣе, что оно носитъ мѣстный колоритъ.

Въ Калугѣ упорно держится слухъ о возможности продажи извѣстнаго дома Кологривовыхъ Управленію Сызрано-Вяземской желѣзной дороги. Такимъ образомъ этому совершенно выдающемуся памятнику старинной архитектуры и художества грозитъ перестройка, можетъ быть, даже уничтоженіе.

Въ Старой Ладогѣ лѣтомъ продолжались раскопки подъ руководствомъ К. К. Романова и Н. И. Рѣпникова.

Мѣстный ладожскій комитетъ по регистраціи памятниковъ старины Петербургской губ., организованный при Обществѣ защиты и сохраненія, приступилъ къ реставраціи четырехъ старинныхъ деревянныхъ церквей.

Новый отдѣлъ Общества Защиты и Сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины открывается въ Вологдѣ.

Обществомъ получено сообщеніе о печальномъ состояніи Ивангородской крѣпости въ Нарвѣ. Рѣшено образовать коммисію для изученія и охраненія этого памятника, сдѣлать съ него обмѣры и чертежи.

Смѣта работъ по реставраціи замка кн. Острожскихъ исчислена въ 17.754 р. На пополненіе этой суммы Государемъ пожертвовано 5.000 р. и лѣсного матеріала на 817 р., Острожскимъ земствомъ 1.000 р., кн. Р. В. Сангушко 1.000 р., кіевскимъ Обществомъ охраны старины 100 р. На произведенныя работы израсходовано уже 5.062 р., при чемъ изъ средствъ братства кн. Острожскихъ 789 р. До сихъ поръ задѣланы обвалы въ основныхъ стѣнахъ нижняго этажа, откопана стѣна со стороны погоста, крыша вновь перекрыта гонтомъ, сдѣланъ новый потолокъ въ верхнемъ этажѣ, трещины въ стѣнахъ мѣстами залиты цементомъ, убранъ мусоръ и пр.

Въ раскопкахъ кургановъ близъ села Ивановскаго, Звенигородскаго уѣзда найдены погребальная урна и рядъ украшеній въ видѣ шейныхъ гривнъ, бусъ, серебряныхъ бубенчиковъ, витыхъ браслетовъ, сережекъ, подвѣсокъ, колецъ и перстней, относящихся къ языческой эпохѣ.

Въ Харьковѣ недавно открылось Епархіальное Церковно-археологическое общество, съ музеемъ при немъ; оно ставитъ задачею разработку церковной исторіи и археологіи вообще и въ частности исторіи и археологіи Харьковской епархіи, а также собираніе, обслѣдованіе и сохраненіе памятниковъ церковной древности.

† 30 августа скончался въ Москвѣ профессоръ Московскаго Университета, директоръ московскаго Музея Александра III, завѣдывавшій одно время отдѣломъ гравюръ въ Румянцевскомъ музеѣ, извѣстный историкъ искусства и археологъ И. В. Цвѣтаевъ. Его ученые труды пользуются извѣстностью за границей. Въ Россіи его имя тѣсно связано съ устройствомъ московскаго Музея Александра III, надъ чѣмъ покойный работалъ 24 года.

† 6 октября въ Петербургѣ скончался Ю. С. Нечаевъ-Мальцовъ, родившійся въ 1834 году, почетный членъ Академіи Художествъ, бывшій 15 лѣтъ вице-президентомъ Общества поощренія художествъ, послѣдніе годы своей жизни также посвятившій устройству московскаго Музея Александра III, на что имъ было затрачено болѣе 2 милліоновъ рублей. Большой любитель искусства и меценатъ, покойный не былъ присяжнымъ коллекціонеромъ, но владѣлъ разнообразными первоклассными произведеніями искусства. — А. Р — въ.



БАСТІОНЪ «ВИКТОРІЯ» ВЪ НАРВѢ.

Одинъ изъ историческихъ памятниковъ г. Нарвы, бывшій бастіонъ «Викторія», находится въ опасности — ему угрожаетъ обвалъ.

Съ сѣверной стороны бастіона появилась длинная и глубокая трещина, указывающая на возможность обвала съ этой стороны бывшаго крѣпостного сооруженія. Стѣны бастіона сооружены изъ твердаго плитняка. Въ настоящее время облицовка стѣнъ, сдѣланная изъ тесаной цокольной плиты, въ большей своей части разрушилась и открытая отъ облицовки кладка самой стѣны, подвергаясь дѣйствію атмосферы, сильно вывѣтрилась. Правда, нарвская городская дума въ засѣданіи своемъ отъ 26-го января с. г. постановила возбудить передъ Императорскою Археологическою Коммисіею ходатайство объ ассигнованіи необходимыхъ на ремонтъ средствъ, но на этомъ постановленіи дѣло и прекратилось. Будетъ очень жаль, если, силою судебъ, этотъ красивѣйшій изъ памятниковъ временъ Петра Великаго погибнетъ безвозвратно.

Въ заключеніе нельзя обойти молчаніемъ слѣдующаго обстоятельства: плитъ облицовки свалилось много, а у подножія бастіона ихъ что то не замѣтно. Повидимому, онѣ расходуются на какія то хозяйственныя надобности и при томъ самимъ же городомъ. Такъ, напримѣръ, лѣстница, ведущая въ оврагъ у Владимірской церкви, по словамъ «Нарвскаго Листка», сдѣлана изъ такихъ именно плитъ.

У. Г. Иваскъ.



ПИСЬМО ИЗЪ КАЗАНИ.

Въ каѳедральномъ Благовѣщенскомъ соборѣ въ настоящее время производится г.г. Сафоновыми ремонтъ настѣнной живописи. Исторической цѣнности поновляемая стѣнопись не представляетъ, такъ какъ относится къ 1869-1870 гг.; но зато при работахъ по поновленію сдѣлано интересное открытіе: оказывается, подъ слоемъ позднѣйшей штукатурки сохранились остатки старинной фресковой росписи. Всего счищено три слоя штукатурки, подъ которыми и находятся фрески. Пока открыта роспись сводовъ, въ которыхъ болѣе или менѣе отчетливо возможно разобрать слѣдующія изображенія.

На сѣверномъ сводѣ имѣется композиція, изображающая Іисуса Христа съ чашей въ рукѣ, окруженнаго святыми и ангелами; центральное мѣсто въ этомъ сводѣ занимаетъ фигура Спасителя, размѣръ котораго болѣе натуральной величины. Южный сводъ представляетъ изображеніе Господа Саваоѳа въ ореолѣ. На сводѣ средней части храма имѣется фреска «Отечества», прекрасно сохранившая изображеніе Св. Духа въ видѣ голубя съ распластанными крылами, надъ которыми есть надпись: «С-тый духъ»; ниже изображенъ ликъ Господа Саваоѳа съ надписью; далѣе нѣсколько фрагментовъ ангеловъ. Въ юго-западномъ сводѣ открыта фреска, изображающая престолъ, вокругъ котораго изображены святые и надъ ними въ облакахъ Спаситель.

На тягахъ арокъ и на другихъ вертикальныхъ поверхностяхъ собора были счищены мѣстами нѣсколько слоевъ штукатурки, но



Церковь Николы Нисскаго въ Казани.
1703 — 1711 гг.

L'église St. Nicolas à Kazan.
1703 — 1711.

нигдѣ пока фресокъ не обнаружено. Были произведены изслѣдованія въ алтарныхъ абсидахъ, но только въ боковой правой абсидѣ оказались признаки первоначальной старинной росписи. Сохранность изображеній въ общемъ удовлетворительна, хотя общій колоритъ фресокъ мѣдно-краснаго тона, что объясняется вліяніемъ высокой температуры огня при многократныхъ пожарахъ собора. Общій стиль новооткрытой росписи, а также характеръ подписей, не позволяютъ считать стѣнопись современной основанію собора (1562 г.), и не будетъ ошибки, если мы отнесемъ ее къ срединѣ XVIII вѣка.

Но наши предположенія относительно датировки росписи станутъ еще опредѣленнѣе, если мы обратимся къ историческимъ документамъ, изъ которыхъ видно, что соборъ не разъ заново перестраивался и переписывался, въ особенности послѣ гибельныхъ, сильныхъ пожаровъ.

Извѣстный лѣтописецъ казанскаго края, Платонъ Любарскій, въ своемъ сборникѣ «Древности Казанской епархіи», составленномъ въ 1782 г., говоритъ, что въ 1694 г. былъ въ Казани большой пожаръ, послѣ котораго митрополитомъ Маркеломъ «возобновлена соборная церковь окнами, стѣннымъ писмомъ внутри и слица иконостасъ съ рѣзбою золоченнымъ, и святые иконы писаны съ греческими подписми, и построенъ вновь теплой каменной соборъ». * Далѣе онъ повѣствуетъ, что въ 1757 г. Казань опять постигло несчастіе и соборъ вновь горѣлъ, послѣ чего при архіепископѣ Гавріилѣ пришлось возобновить все стѣнное письмо. ** Въ 1760-хъ гг. архіепископъ Веніаминъ усердно перестраивалъ соборъ, при немъ были увеличены паперти, вызолочены всѣ главы собора чистымъ листовымъ золотомъ, внутри же весь храмъ былъ оштукатуренъ. *** Справки эти подтверждаютъ наше предположеніе, что роспись собора не древнѣе XVIII в. Во всякомъ случаѣ, для Казани открытіе фресокъ каѳедральнаго собора является цѣлымъ откровеніемъ въ области мѣстной художественной старины и было бы очень желательно, чтобы вновь открытые фрагменты росписи были оставлены въ нетронутомъ видѣ безъ всякаго поновленія, а лишь подвергнуты осторожной расчисткѣ и укрѣпленію.

Заканчивая замѣтку о фрескахъ каѳедральнаго собора, я хотѣлъ бы еще сказать нѣсколько словъ о передѣлкѣ главъ Николо-Нисской церкви, находящейся на Большой Проломной улицѣ. Никола Нисскій не разъ перестраивался, но всегда ремонты и обновленія какъ то мало касались холоднаго храма, благодаря чему онъ до сей поры сохранилъ верхнюю, наружную часть своей древней архитектуры. Холодная церковь Николы Нисскаго построена въ 1703-1711 гг. **** въ стилѣ храмовъ московскаго зодчества XVII в., на что указываютъ какъ общія формы храма, такъ и убранство деталей: наличники, орнаментировка стѣнъ и кресты на главахъ. Въ настоящее время, въ виду ветхости крышъ холоднаго храма, производится перекрытіе главъ, но, къ сожалѣнію, реставрація выполняется не достаточно тщательно, отчего общій видъ главъ сильно искажается.

Прежде главы были обшиты большими кусками желѣза прямо по каменному каркасу, благодаря чему форма главъ имѣла красивую линію очертаній, при теперешнемъ же ремонтѣ каменныя главы сначала обшиваются деревомъ, а потомъ покрываются кусками желѣза и получается граненность контуровъ, совершенно уничтожающая прежній видъ главъ. Если къ этой неудачной реставраціи прибавить еще обѣщанную яркую позолоту новыхъ главъ, то можно быть увѣреннымъ, что даже детали, хранящія слѣды старины, будутъ затерты новыми строительными увлеченіями.

П. Дульскій.

* * *

---

* Любарскій: «Сборникъ древностей Казанской епархіи и другихъ присно памятныхъ обстоятельствъ», стр. 81.

** Тамъ же, стр. 106.

*** И. Покровскій: «Казанскій архіерейскій домъ», стр. 217.

**** Петръ Рычковъ: «Опытъ Казанской исторіи», 1767, стр. 177.

СВѢДѢНІЯ ИЗЪ ЗА ГРАНИЦЫ.

ВЪ Глогау (Силезія), на такъ называемомъ «Odertor», находились три фигуры изъ песчанника высотою почти въ человѣческій ростъ, которыя впослѣдствіи были перенесены на фасадъ дома на Oderstrasse. Эти фигуры изображаютъ святыхъ, покровителей города — Богоматерь и свв. Екатерину и Николая. Уже техника обработки одѣяній показываетъ, что это работа крупнаго мастера; теперь установлено, что фигуры, превосходящія значительно всѣ старинныя силезскія произведенія этого рода, слѣдуетъ отнести къ работамъ Veit Stoss'a. Онѣ помѣчены 1505 годомъ и вмѣстѣ съ воротами были подарены городу герцогомъ Сигизмундомъ, сыномъ польскаго короля Казимира IV, надгробный памятникъ котораго въ Краковѣ сооруженъ тѣмъ же Штоссомъ. Вышеупомянутыя фигуры сильно напоминаютъ тѣ, которыя помѣщены на пределлѣ алтаря св. Маріи въ Краковѣ.

ВЪ берлинскомъ Музеѣ императора Фридриха, въ одной изъ нидерландскихъ комнатъ, выставлена небольшая, но привлекательная мадонна, которую считали за работу «нидерландскаго мастера около 1502 г.». При сравненіи мадонны съ многочисленными картинами этой эпохи, находящимися въ галереѣ, она кажется весьма близкой къ Мабюзу, — что доказываетъ находящаяся тамъ же нѣсколько большаго размѣра мадонна этого мастера, — но стоитъ по качеству несомнѣнно выше работъ Мабюза. Мастеръ этой маленькой мадонны по чистотѣ рисунка, точной разработкѣ деталей относится къ великимъ нидерландскимъ мастерамъ XV вѣка; въ немъ не чувствуется еще пагубнаго вліянія италіанскаго возрожденія, какъ у Мабюза; его свѣжесть, естественность и богатый колоритъ особенно привлекательны. Работъ этого мастера въ берлинскомъ Музеѣ еще не имѣлось. Картина пріобрѣтена кружкомъ друзей Музея.

Пріобрѣтенный тѣмъ же Музеемъ портретъ молодой женщины работы Филиппо Липпи, былъ найденъ довольно интереснымъ образомъ. Портретъ находился въ коллекціи Джона Эдварда Тэйлора, которая въ іюлѣ прошлаго года продавалась съ аукціона, и въ каталогѣ значился «въ стилѣ Піеро делла Франческа». Онъ былъ пріобрѣтенъ, приблизительно, за триста фунтовъ, антикваріемъ Бёлеромъ, несмотря на то, что живопись была записана, считалась испорченной или поддѣльной. Но отъ Бёлера не ускользнуло, что подъ грязью и потускнѣвшимъ лакомъ скрывался старинный шедевръ, и послѣ очистки портрета оказалось, что онъ не ошибся.

При этомъ выяснилось, что художникъ, переработавшій первоначальный портретъ, не хотѣлъ реставрировать его, но желалъ сдѣлать лицо болѣе красивымъ. Молодая женщина, изображенная Липпи, въ самомъ дѣлѣ не отличается красотой; она напоминаетъ типы «мастера бараньихъ профилей», Жака Дарэ, извѣстнаго подъ этимъ прозвищемъ, пока не было удостовѣрено его имя.

Берлинское собраніе цвѣтныхъ италіанскихъ глиняныхъ и лѣпныхъ работъ обогатилось раскрашеннымъ гипсовымъ рельефомъ работы Франческо ди Симоне съ тондо «Богоматерь съ Младенцемъ»

на надгробномъ памятникѣ Тартаньи въ церкви Санъ Доменико въ Болоньѣ. Слѣпки этого рельефа, въ которомъ сильно чувствуется вліяніе Вероккіо, встрѣчаются довольно часто. Зато пріобрѣтенный другой рельефъ, небольшая мадонна, изъ раскрашенной обожженой глины, — оригиналъ весьма своеобразный. Мастеръ принадлежитъ къ группѣ флорентинцевъ, представленныхъ почти полностью въ нашемъ богатомъ собраніи, но къ его работамъ, мнѣ кажется, нельзя отнести ни одну изъ имѣющихся здѣсь вещей. Онъ принадлежитъ къ скульпторамъ, сгруппировавшимся примѣрно съ 1410 по 1450 годы главнымъ образомъ около Гиберти; отчасти они уже напоминаютъ Луку делла Раббіа, хотя большая часть (по формамъ) близка къ Кверчіа, которому и приписываютъ обыкновенно ихъ работы.

Въ художественномъ музеѣ Эрфурта, основанномъ тридцать лѣтъ тому назадъ, теперь уже имѣется богатая коллекція; но жаль, что она размѣщена въ пяти разныхъ зданіяхъ за недостаткомъ одного большого помѣщенія. Между новыми пріобрѣтеніями города есть замѣчательныя вещи. Такъ, между прочимъ, городомъ пріобрѣтена поздняя работа Луки Кранаха «Рождество Христово», относящаяся къ 1540-мъ годамъ. Эта картина была найдена лишь пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ въ избѣ крестьянина Сѣверной Германіи.

W. Norbert.

Лондонъ. Въ галереѣ Графтонъ въ октябрѣ открывается на четыре мѣсяца выставка картинъ старой испанской школы, имѣющая быть довольно значительною.

Отдѣленіе рисунковъ и гравюръ Британскаго музея на нѣсколько времени закрыто, въ виду перевода его въ новое помѣщеніе.

Графиня Карлейль пожертвовала въ Національную галерею семь выдающихся картинъ А. Карраччи, Рубенса, Кранаха дель Мазо, Гейнсборо, Миньяра и рѣдчайшаго мастера Барнабы да Модена.



ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

По поводу статьи Ю. Шамурина о Марѳинѣ.

Недавно я познакомился съ книгою Ю. Шамурина «Подмосковныя» (изданіе т-ва «Образованіе», вып. III). Въ ней сообщается много интересныхъ фактовъ, касающихся быта прежнихъ владѣльцевъ подмосковныхъ имѣній, и помѣщены интересные фотографическіе снимки съ зданій, находящихся въ нихъ. Между прочимъ есть описаніе Марѳина графини С. В. Паниной, которое особенно привлекло мое вниманіе, такъ какъ Марѳино составляетъ одно изъ свѣтлыхъ воспоминаній моей юности. Въ сороковыхъ годахъ прошлаго вѣка я ѣздилъ туда съ моимъ отцомъ Михаиломъ Доримедонтовичемъ Быковскимъ, создавшимъ весь декоративный обликъ Марѳина, съ мостомъ, домомъ и пристанью. Помню, какъ я былъ пораженъ, когда изъ за березовой рощи вдругъ открылся видъ на прудъ, мостъ съ колоннадою, ворота и домъ со спускающимися отъ него къ пруду каменными террасами и лѣстницею, съ фонтаномъ и пристанью съ грифонами по сторонамъ ея. Все въ блѣдно розовыхъ тонахъ, освѣщенное яркимъ солнечнымъ свѣтомъ, выдѣлялось на фонѣ зелени и, только что выстроенное, содержалось превосходно. Всѣ террасы были обрамлены гирляндами цвѣтовъ. Это была какая то сказочная картина, и впечатлѣніе отъ нея было настолько сильно, что сохранилось на всю жизнь и, несмотря на мое продолжительное пребываніе въ Италіи, не изгладилось и по сіе время. Съ тѣхъ поръ я не былъ въ Марѳинѣ, но, судя по видѣннымъ мною фотографіямъ, тамъ многое обветшало, камни мѣстами осыпались, штукатурка съ моста совсѣмъ исчезла и все уже не можетъ производить того впечатлѣнія, когда тамъ было все только что выстроено. Всетаки, общій видъ Марѳина произвелъ на автора статьи сильное впечатлѣніе, такъ какъ онъ пишетъ: «Здѣсь все величественно, устроено въ большомъ масштабѣ. Нѣтъ милыхъ уютныхъ уголковъ, но много суровой красоты».

Надо полагать, что сказаніе о томъ, что кн. Б. А. Голицынъ, первый обладатель Марѳина, засѣкъ до смерти своего крѣпостного архитектора В. Бѣлозерова, выстроившаго ему церковь, такъ удручающе подѣйствовало на автора статьи, что все въ Марѳинѣ показалось ему въ мрачномъ видѣ, что все время онъ чувствовалъ какое то тревожное любопытство. «Здѣсь не было», пишетъ онъ въ заключеніе: «свѣтлыхъ впечатлѣній, но каждый уголокъ, каждое зданіе, каждый поворотъ дороги — все это выразительно, все волнуетъ. Словно читаешь яркую книгу, захватывающую страшными, почти кошмарными образами». «Хочется обвинить кого то, что то передѣлать, жаловаться кому то. Изъ Марѳина можно уйти неудовлетвореннымъ, но спокойнымъ остаться нельзя...»

Не вслѣдствіе ли этого мрачнаго настроенія, авторъ дѣлаетъ незаслуженные упреки строителю Марѳина М. Д. Быковскому. Правда,

онъ называетъ его талантливымъ художникомъ, что вполнѣ признано всѣми понимающими въ искусствѣ, находитъ, что мостъ «безусловно красивъ, но больше той романтической грёзой, которая овладѣла художникомъ, увлекшимся готикою, и которую онъ съумѣлъ передать зрителю». Въ домѣ же онъ не находитъ ничего хорошаго. Послѣднее ничего не доказываетъ. Это дѣло личнаго вкуса, а о вкусахъ, конечно, не спорятъ. Странно только то, что онъ помѣстилъ видъ дома, который ему не нравится, а не помѣстилъ вида моста, который нравится. Между тѣмъ при внимательномъ взглядѣ видно, что, какъ домъ, такъ и мостъ выдержаны въ одномъ и томъ же стилѣ.

Но авторъ утверждаетъ, что М. Д. запутался въ готикѣ и тѣмъ измѣнилъ своему учителю. «Ученикъ великаго Джилярди, получившій отъ учителя хорошую школу, которой не уничтожило даже его послѣдующее шатанье, безъ твердыхъ художественныхъ принциповъ, Быковскій то слѣдовалъ классическимъ завѣтамъ, то увлекался готикой». Такое утвержденіе не основательно, не согласно съ дѣйствительностью и потому не справедливо. Это показываетъ только недостаточное знакомство автора съ послѣдующею художественною дѣятельностью М. Д. и съ его художественными принципами, которымъ онъ былъ всегда вѣренъ.

Во первыхъ: Постройки въ Марѳинѣ—это единственныя его постройки въ готическомъ англійскомъ стилѣ. Не въ постройкахъ, а во внутренней отдѣлкѣ онъ производилъ въ готическомъ стилѣ два раза: 1) въ лѣвомъ придѣлѣ католической церкви Свв. Петра и Павла въ Москвѣ (въ Милютинскомъ переулкѣ), такъ какъ эта церковь была выстроена Александромъ Осиповичемъ Джилярди (племянникомъ Д. И. Джилярди) въ готическомъ стилѣ и 2) въ отдѣлкѣ кабинета въ домѣ бывшемъ Лобкова на Покровкѣ, гдѣ всѣ комнаты были отдѣланы въ разныхъ стиляхъ: ренессансѣ, версальскомъ, готическомъ и русскомъ.

Во вторыхъ: Никто не въ правѣ упрекать художника въ выборѣ стиля. Онъ совершенно свободенъ въ своемъ творчествѣ и, никому не измѣняя, творитъ въ какомъ угодно стилѣ. Это посягательство на свободу творчества.

Въ третьихъ: Каждый истинный талантливый и самостоятельный художникъ долженъ идти своей собственной дорогой. Не подражаніе, а самостоятельность есть достоинство въ художникѣ. Это не измѣна, а заслуга, достойная уваженія, а не порицанія.

Разнообразіе стилей никогда не ставилось въ упрекъ художнику, такъ какъ это доказываетъ разносторонность его художественнаго образованія. Еще будучи директоромъ московскаго Кремлевскаго Архитектурнаго Училища, М. Д. ввелъ, по словамъ Гамбурцева, написавшаго исторію этого училища, разнообразіе въ изученіи стилей, такъ что на 6 программъ приходилось 5 различныхъ стилей. Въ каждомъ стилѣ есть свои достоинства и потому они заслуживаютъ изученія. Баженовъ и Казаковъ тоже не всегда строили въ классическомъ стилѣ, а иногда и въ готическомъ: Петровскій дворецъ, зданія въ Царицынѣ, а Д. И. Джилярди приписывается зданіе въ Кузьминкахъ въ

египетскомъ стилѣ и никто никогда не упрекалъ ихъ въ измѣнѣ и шатаньи.

Въ четвертыхъ: Всѣ послѣдующія постройки М. Д., за исключеніемъ лишь одного небольшаго склепа чисто византійскаго, въ имѣніи Салтыкова, носятъ опредѣленный стиль: это италіанскій ренессансъ, который онъ такъ усвоилъ себѣ, что создавалъ въ немъ не копіи, а самостоятельныя, художественныя произведенія.

«Въ Римѣ», писалъ М. Д. своей женѣ изъ Италіи: «много художниковъ, что они дѣлаютъ? Они копируютъ карнизы, колонны и другія части зданій XV вѣка и древнія зданія! Но такъ какъ они не могутъ постичь духъ, въ которомъ древнія зданія создавались, то они ничего не теряютъ, если изучаютъ ихъ». А далѣе онъ пишетъ: «Не части копируй, а пойми духъ, въ которомъ зданія древнихъ воздвигались, пойми ихъ способы воздвигать такія величественныя зданія, олицетворять такъ сильно ихъ понятія. Это удивительно, мой другъ, какъ всѣ произведенія древнихъ прекрасны и величественны». И дѣйствительно, онъ не копировалъ художниковъ ренессанса, создававшихъ не копіи, а каждый самостоятельныя произведенія въ духѣ Возрожденія, и онъ, слѣдуя ихъ примѣру, создавалъ свои въ духѣ этого стиля. Чтобы убѣдиться въ этомъ, слѣдуетъ взглянуть на внѣшнюю и внутреннюю отдѣлку и орнаментацію церкви и колокольни Св. Троицы на Грязи, на Покровкѣ, на рѣшетку, окружающую мраморную плиту на могилѣ кн. С. М. Голицына въ Кузьминской церкви и на боковые придѣлы въ той же церкви, на фасадъ и внутреннюю отдѣлку дома бывшаго Вонлярлярскаго въ Петербургѣ, на внутреннюю отдѣлку дома гр. Шереметева въ Москвѣ, на домъ бывшій Лорисъ-Меликова въ Москвѣ, на Ивановскій монастырь, на фризъ и потолокъ въ залѣ московскаго дома кн. С. М. Голицына, гдѣ помѣщалась его картинная галерея, на колокольню Никитскаго монастыря, на внутренность церкви Воспитательнаго дома въ Москвѣ и многія другія его постройки, какъ въ Москвѣ, такъ и въ Вонляровѣ, Смоленской губерніи.* Все въ нихъ ни съ чего не скопировано, а самостоятельно создано въ духѣ или стилѣ ренессанса. А въ подтвержденіе — какого совершенства онъ достигъ въ этомъ стилѣ, — приведу слова, сказанныя академикомъ архитектуры Сергѣемъ Устиновичемъ Соловьевымъ въ его рѣчи, произнесенной имъ на торжественномъ засѣданіи Московскаго Архитектурнаго Общества въ память столѣтія со дня рожденія М. Д. 29 октября 1901 года. «Когда я учился въ Академіи», сказалъ онъ: «то такой авторитетъ какъ Р. А. Гедике, смотря на мою работу въ стилѣ ренессанса, сказалъ: ‚только одинъ М. Д. Быковскій изъ всѣхъ русскихъ архитекторовъ умѣетъ работать въ этомъ стилѣ'». А работать въ какомъ нибудь стилѣ лучше всѣхъ своихъ современниковъ въ Россіи невозможно безъ твердыхъ художественныхъ принциповъ и потому невѣрность утвержденія въ отсутствіи ихъ ясна для всякаго

---

* Я не дѣлаю здѣсь полнаго перечня всѣхъ построекъ М. Д., а упоминаю лишь о помѣщенныхъ въ альбомѣ, изданномъ Моск. Архит. Обществомъ по случаю столѣтія со дня его рожденія. Болѣе полный перечень находится въ вышепоименованномъ изданіи.

безпристрастнаго изслѣдователя художественной дѣятельности М. Д. И если Джилярди въ свое время работалъ въ Москвѣ лучше другихъ въ стилѣ, извѣстномъ подъ названіемъ Empire, а М. Д. лучше своихъ современниковъ работалъ въ стилѣ ренессанса, то его заслуга передъ искусствомъ не менѣе важна. Постоянно совершенствуя свой стиль, онъ создалъ національное произведеніе: колокольню Страстного монастыря.

Въ заключеніе приведу нѣкоторыя мысли М. Д. изъ его рѣчи, произнесенной имъ на актѣ Архитектурнаго Училища 8 мая 1834 г., «О неосновательности мнѣнія, что Греческая и Греко-Римская Архитектура можетъ быть всеобщею и что красота Архитектуры основывается на пяти извѣстныхъ чиноположеніяхъ»: «Греки и Египтяне были велики, потому что не дѣлали снимковъ съ произведеній другихъ народовъ. Они проникли въ сущность Архитектуры, какъ главнаго изящнаго Искусства, согласовали её съ религіей, постановленіями и обыкновеніями націи, и подкрѣпленные общимъ высокимъ мнѣніемъ объ Искусствѣ, создали великое національное... Мы должны подражать не формамъ древнихъ, а ихъ примѣру, имѣть Архитектуру собственную, національную...»

«Вѣдь эти слова», какъ отмѣтилъ въ своей рѣчи С. У. Соловьевъ: «только спустя 24 года сказалъ Віоле-Ле-Дюкъ и они сдѣлали переворотъ въ Архитектурѣ Франціи, а за нею и всей Европы. Но Віоле-Лю-Дюку не посчастливилось подтвердить это своимъ примѣромъ. А М. Д. далъ намъ колокольню Страстного монастыря. Дѣйствительно, въ этомъ произведеніи нѣтъ подражанія. Здѣсь красота стиля Возрожденія вмѣстѣ съ самобытными чертами русскаго искусства прошли черезъ горнило творчества русскаго художника, т. е. М. Д. чему училъ, то и дѣлалъ. Завидная судьба этого человѣка!» М. Д. былъ всегда вѣренъ тому принципу, что художникъ долженъ быть самимъ собою. Если бы онъ остался подражателемъ Джилярди, то никогда не достигъ бы ни самостоятельности, ни оригинальности.

Джилярди всегда покровительствовалъ М. Д. Онъ рекомендовалъ его графу Панину, а въ дружескомъ письмѣ изъ Италіи отъ 3 сент. 1844 г. онъ называетъ его положеніе блестящимъ и вполнѣ заслуженнымъ.

Полагаю, что все вышесказанное ясно показываетъ неосновательность упрековъ по адресу архитектурной дѣятельности М. Д. Быковскаго.

Николай Быковскій.



Редакторъ-Издатель П. П. Вейнеръ.

LARKIN

СТАРИННЫЙ КИТАЙСКІЙ ФАРФОРЪ,

РАННІЙ КИТАЙСКІЙ ФАЯНСЪ,

КОВРЫ,

БРОНЗА,

НЕФРИТЪ И ХРУСТАЛЬ

ЭМАЛИ И КАРТИНЫ.



Черная ваза. Блестящій черный фонъ. Четыре стороны богато украшены „цвѣтами четырехъ временъ года“ эмалью легкимъ рельефомъ. Періодъ — ранній Кангъ-Хи 1661-1722. Исключительно рѣдкій образецъ тончайшей работы. Высота 65 снт.

СТАРИННАЯ ПЕРСИДСКАЯ КЕРАМИКА И Т. П.

LONDON

104 NEW BOND STREET, W.



Роскошное изданіе 4⁰ съ многочисленными иллюстраціями въ текстѣ и внѣ текста и трехцвѣткой на обложкѣ.

Цѣна 4 р. 50 к.

Имѣются на складѣ I и II «Русская карикатура» того же автора:

I. В. Ф. Тиммъ. Цѣна 3 руб. 50 коп.

II. Отечественная война (Теребеневъ, Венеціановъ и Ивановъ).

Цѣна 5 руб.

СКЛАДЪ ИЗДАНІЯ:

Контора типографіи - Сиріусъ - Спб. Рыночная, 10.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1914 ГОДЪ.

«Старые Годы» въ восьмомъ году изданія будутъ выходить по прежней программѣ и при участіи слѣдующихъ сотрудниковъ:

В. С. Арсеньевъ, Александръ Н. Бенуа, Ѳ. Г. Беренштамъ, И. Я. Билибинъ, Wilhelm Bode, П. П. Вейнеръ, Adolfo Venturi, L. Venturi, В. И. Веретенниковъ, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, Fierens Gevaert, Max Geisberg, В. Т. Георгіевскій, В. Н. Гернгроссъ (Всеволодской), В. В. Голубевъ, Jean Guiffrey, Игорь Э. Грабарь, Loÿs Delteil, С. П. Дягилевъ, Н. П. Кондаковъ, Е. Ф. Коршъ, Е. М. Кузьминъ, В. Я. Курбатовъ, Н. Е. Лансере, Э. Э. Ленцъ, Э. К. фонъ Липгартъ, Е. Г. Лисенковъ, Н. П. Лихачевъ, В. К. Лукомскій, Г. К. Лукомскій, Н. Е. Макаренко, Сергѣй Маковскій, Pierre Marcel, L. de Maeterlinck, П. П. Муратовъ, П. И. Нерадовскій, W. Norbert, А. В. Орѣшниковъ, R. P. Pirling, Pol de Mont, Н. К. Рерихъ, Н. И. Романовъ, А. А. Ростиславовъ, Н. Ротштейнъ, Denis Roche, А. В. Селивановъ, П. П. Семеновъ-Тянъ-Шанскій, П. К. Симони, Н. В. Соловьевъ, А. А. Спицынъ, П. Н. Столпянскій, Н. Г. Тарасовъ, С. Н. Тройницкій, А. А. Трубниковъ, В. К. Трутовскій, А. И. Успенскій, бар. А. Е. Фелькерзамъ, Max Friedländer, И. А. Шляпкинъ, Джемсъ А. Шмидтъ, В. А. Щавинскій, И. А. Фоминъ, П. Д. Эттингеръ, А. И. Яцимирскій и мн. др.

Цѣна въ годъ съ доставкою и пересылкою 10 руб., безъ доставки — 9 руб., за границу — 40 франковъ.

При подпискѣ черезъ контору редакціи допускается разсрочка: при подпискѣ — 5 р., 1 апрѣля — 3 р. и 1 іюля — 2 руб.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ — въ конторѣ редакціи (Рыночная ул., 10) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Клочкова и Митюрникова; въ Москвѣ — въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, «Новаго Времени», Шибанова и Веркмейстера и въ складахъ изданій Общины Св. Евгеніи Краснаго Креста; въ С.-Петербургѣ — Морская, 38 и въ Москвѣ — Кузнецкій мостъ, 11.

Объявленія: страница 50 р., 1/2 стр. — 30 р., 1/4 стр. — 20 р., 1/8 стр. — 12 р. За перемѣну адреса 50 коп.

ЗА ИЗРАСХОДОВАНІЕМЪ КОМПЛЕКТОВЪ

ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ ПРЕКРАЩЕНА.

КОМПЛЕКТОВЪ ЖУРНАЛА ЗА ПРОШЛЫЕ ГОДЫ НЕ ИМѢЕТСЯ.

Заявленія о неполученіи номера принимаются въ редакціи въ теченіе 2-хъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ номера.

Редакціонный Комитетъ: Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, I. I. Леманъ, С. К. Маковскій, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.

Редакторъ-Издатель П. П. Вейнеръ.

КАРТИНЫ, СТАРИННЫЯ ВЕЩИ, ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА.

The Burlington Magazine

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ,

подъ редакціей Lionel Cust и Roger E. Fry, при участіи More Adey.

The Burlington Magazine признанъ авторитетомъ во всѣхъ вопросахъ искусства и исторіи искусствъ. Къ сотрудничеству привлечены главные знатоки въ различныхъ областяхъ. Въ журналѣ помѣщаются полныя обозрѣнія литературы объ искусствѣ, могущія служить совершеннымъ руководствомъ.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА:

АРХИТЕКТУРА.
БРОНЗА.
ВИТРАЖИ.
ВЫШИВКИ И КРУЖЕВО.
ГРАВЮРЫ И РИСУНКИ.
ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.
ЖИВОПИСЬ.
ЗОЛОТОЕ ДѢЛО.
ИГРАЛЬНЫЯ КАРТЫ.
КЕРАМИКА И СТЕКЛО.
КНИГИ И РУКОПИСИ.
КОВРЫ.
КОЖАНЫЯ ИЗДѢЛІЯ.
МАЙОЛИКА.
МЕБЕЛЬ.
МЕДАЛИ И ПЕЧАТИ.
МИНІАТЮРЫ.
МОЗАИКА.
ОРУЖІЕ И ДОСПѢХИ.
ПЕРЕПЛЕТЫ.
СЕРЕБРО И МѢДЬ.
СКУЛЬПТУРА.
СЛОНОВАЯ КОСТЬ.
ШПАЛЕРЫ, и т. д., и т. д.

Систематическій указатель главнѣйшихъ статей, помѣщенныхъ въ журналѣ за прошлые годы, высылается по требованію безплатно.

Подписная цѣна: 35 шиллинговъ = 44 франка = 16 руб. 60 коп. въ годъ съ пересылкой; цѣна отдѣльнаго номера: 2 шиллинга 6 пенсовъ.

АДРЕСЪ КОНТОРЫ:

THE BURLINGTON MAGAZINE.

17, OLD BURLINGTON STREET, LONDON, W. г.

L'ART

ET LES ARTISTES

Revue d'Art ancien et moderne des deux Mondes

Directeur-Fondateur: Armand DAYOT — 23, Quai Voltaire — PRIS

Abonnement: 20 fr. — Étranger 25 fr.

Avec le Numéro de Janvier, la revue d'art publie **l'Histoire de la Peinture Russe** qui fait suite à celles des Peintures italienne, flamande, française, allemande, hollandaise, espagnole et scandinave, série qui a rencontré auprès du public cultivé l'accueil le plus flatteur. C'est l'érudit M. Stéphane Jaremitch qui est chargé de cette étude. Il le fait avec la compétence, l'autorité et la science minutieuse qui lui sont coutumières. C'est la première fois, d'ailleurs, que paraît en France, une étude d'ensemble sur l'art pictural moscovite. Puis, M. Gustave Kahn nous entretient d'un des artistes les plus originaux et les plus puissants de la jeune génération: **Edgar Chahine** dont les amateurs parisiens ont quelquefois admiré aux expositions les eaux-fortes d'une vie si intense. Ensuite, M. Blocus idendifie un superbe **portrait inconnu de Charles d'Amboise**, découvert, dernièrement, dans les combles de la mairie de Saint-Amand. Suit un appel vibrant de M. Edmond Pottier, de l'Institut, en faveur du remarquable **Plan de la Rome Antique** de M. Paul Bigot. Ensuite, M. Léandre Vaillat nous parle du sculpteur français **Pierre Roche** dont on connait l'art si complet, le sens décoratif si original. Enfin, le reste de la Revue est, comme toujours, consacré à une sorte de chronique universelle des Beaux-Arts renseignant le lecteur sur tout ce qui se passe en France et à l'Etranger. Un hors-texte en couleurs: **Portrait d'enfant** de Le Nain contribue à embellir d'une façon ravissante ce très beau fascicule qui ne comprend pas moins de cinquante magnifiques illustrations, pour la plupart inédites. г.

L'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS

Revue mensuelle illustrée consacrée à l'Art ancien et moderne en Belgique et en Hollande.

DIRECTEUR: P. BUSCHMANN JR.

Collaborateurs: N. Beets. — J. de Bosschère. — A. Bredius. — Jos. Destree. — Franz Dülberg. — Max J. Friedländer. — Arnold Goffin. — C. Hofstede de Groot. — Henri Hymans. — J. O. Kronig. — Paul Lafond. — G. H. Marius. — W. Martin. — Jac. Mesnil. — A. Pit. — Max Rooses. — F. Schmidt-Degener. — J. Six. — W. Steenhoff. — W. R. Valentiner. — A. Vermeylen. — Jan Veth. — W. Vogelsang. — etc. etc.

Paraît en livraisons de 50 pages au moins, avec de nombreuses illustrations dans le texte et hors texte.

Prix d'abonnement pour l'Union postale: 25 francs par an. Numéros spécimens sur demande. On souscrit à la Librairie G. Van Oest et C-ie, 16 Place du Musée, Bruxelles. (Belgique).

г.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ИЗДАНІЯ ОБЩИНЫ СВ. ЕВГЕНІИ.

ТОЛЬКО ЧТО ВЫШЛА ИЗЪ ПЕЧАТИ

НОВАЯ КНИГА

ПЕТЕРБУРГЪ

худож.-истор. очеркъ и обзоръ худож. богатства столицы, съ 315 иллюстр. сост. В. КУРБАТОВЪ. Книжныя украшенія А. П. Остроумовой-Лебедевой.

Цѣна въ художественномъ переплетѣ 3 р. 50 к. безъ пер.

Склады изданій: въ С.-Петербургѣ: Главный и для иногороднихъ—Пески, Старорусская, 3. Городской—СПБ. Морская, 38. Въ Москвѣ—Кузнецкій мостъ д. Тверского Подворья и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ИЗДАНІЯ ОБЩИНЫ СВ. ЕВГЕНІИ.

НОВАЯ КНИГА:

КОСТРОМА

Художественно-историческій очеркъ, описаніе памятниковъ художественной старины и путеводитель.

Составили В. и Г. ЛУКОМСКІЕ:

Цѣна 3 руб. безъ перес.

Склады изданія: въ С.-Петербургѣ: Главный и для иногороднихъ — Пески, Старорусская, 3. Городской — Морская, 38. Въ Москвѣ: Кузнецкій мостъ, 11, домъ Тверского подворья.

ИМѢЮТСЯ КАТАЛОГИ.



ИЗДАНІЯ

КРУЖКА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКИХЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИЗДАНІЙ:

НЕВСКІЙ ПРОСПЕКТЪ Гоголя, съ рис. Д. Н. Кардовскаго. 25 р.

ГАЛАКТІОНОВЪ и его произведенія. Сост. В. Я. Адарюковъ. 3 р.

РУССКАЯ ЖЕНЩИНА ВЪ ГРАВЮРАХЪ И ЛИТОГРАФІЯХЪ. 3 р.

РУССКАЯ ЖИЗНЬ ВЪ ЭПОХУ ОТЕЧЕСТВЕН. ВОЙНЫ. 3 р. 50 к.

Распроданы.

ИМѢЮТСЯ ВЪ ПРОДАЖѢ:

ЧЕТЫРЕ БАСНИ КРЫЛОВА съ неизд. рис. А. Орловскаго. Ц. 2 руб.

РАЗСВѢТЪ, поэма гр. А. А. Голенищева-Кутузова, съ 8 офортами худ. Пятигорскаго. Ц. 10 рублей.

МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ БИБЛІОГРАФІИ РУССКИХЪ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХЪ ИЗДАНІЙ.

Выпускъ первый. — Сост. В. А. Верещагинъ. Распроданъ.
Выпускъ второй. — Сост. Н. К. Синягинъ. Ц. 3 рубля.
Выпускъ третій. — Сост. Е. Н. Тевяшовъ. Ц. 2 рубля.
Выпускъ четвертый. — Сост. Н. К. Синягинъ. Ц. 3 р. 50 к.

Подписчики «Старыхъ Годовъ» и лица, выписывающія непосредственно изъ конторы Редакціи, пользуются уступкою въ 20%.

ХОЧУ КУПИТЬ КНИГУ:

«Опытъ историческаго родословія дворянъ и графовъ Апраксиныхъ». Санкпетербургъ. Въ типографіи Императорской Россійской Академіи 1841 г. 8° 56 стр.

На первой страницѣ посвященіе

«Доброму моему сосѣду НИКОЛАЮ ПЕТРОВИЧУ НОВОСИЛЬЦОВУ. К. Б.»

Предложенія адресовать: Ялта, Н. А. Новосильцову.

ТИПОГРАФІЯ «СИРІУСЪ» САНКТПЕТЕРБУРГЪ, РЫНОЧНАЯ, 10.

ИЛЛЮСТРАЦІИ

ILLUSTRATIONS

Виньетки воспроизведены изЪ книгЪ:

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

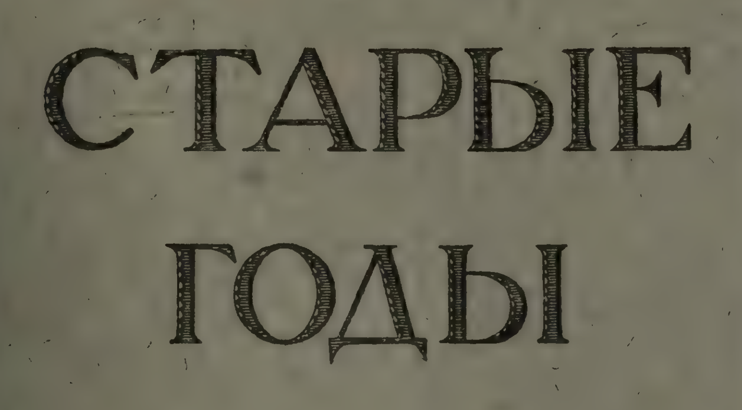
для любителей искусствъ и старины.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА 1913 ГОДЪ:

съ доставкой въ Россіи 10 р.,

безъ доставки 9 р., за границу 40 франковъ.

Контора редакціи: СПБ. Рыночная, 10 (тип. «Сиріусъ»).



ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины

НОЯБРЬ

1913.

ОГЛАВЛЕНIЕ

ИЛЛЮСТРАЦIИ

TABLE

ILLUSTRATIONS

СТАРЫЕ ГОДЫ

НОЯБРЬ

1913.





Ф. Биббіена Галли: Внутренность храма.
(Собр. С. П. Яремича).

F. Bibbiena Galli: Intérieur d'église.
(Coll. S. P. Iarémitch).



СОБРАНІЕ РИСУНКОВЪ С. П. ЯРЕМИЧА.

(Alexandre Benois: La collection des dessins de M-r Iarémitch).

Собираніе рисунковъ есть изъ всѣхъ видовъ коллекціонированія тотъ, который требуетъ наибольшей художественной культуры. Среди памятниковъ начертательныхъ художествъ рисунки менѣе всего доступны среднему пониманію, въ то же время на поверхностный взглядъ — они менѣе всего гарантированы отъ поддѣлокъ. Рисунки далеко не такъ эффектны, какъ картины, которымъ главную прелесть придаетъ краска, и они въ то же время не внушаютъ довѣрія. Трудно написать картину, — это всякому ясно, но какъ будто ничего не стоитъ попросту скалькировать рисунокъ, и даже не съ оригинала, а съ фотографіи Брауна или Алинари.

По этимъ ли или по инымъ причинамъ, но рисунки находятся въ немилости, не только у публики, но и у всевозможныхъ лицъ, имѣющихъ касательство (или даже самое тѣсное отношеніе) къ исторіи искусствъ. Музеевъ картинъ — сколько угодно, и большинство ихъ теперь усердно посѣщается публикой. Пустуютъ, напротивъ того, тѣ немногіе «кабинеты рисунковъ», которые разбросаны по Европѣ. Также и частныхъ коллекцій картинъ неисчислимое количество, но частныя коллекціи рисунковъ на перечетъ. Еще яснѣе опредѣляется положеніе рисунковъ, если мы взглянемъ на литературу. Цѣлыя библіотеки книгъ печатаются ежегодно о живописи — и лишь какія то жалкія строки перепадаютъ на долю рисунковъ. Толковыхъ, объединяющихъ сочиненій по рисункамъ за послѣдніе годы совершенно не появлялось; все, что печаталось, было или инвентари, или каталоги, или безсистемные (но все же сколь полезные!) сборники, посвященные большимъ общественнымъ собраніямъ рисунковъ.

Особенно печально обстоитъ дѣло съ критической работой надъ рисунками. Какъ характерно, напримѣръ, что до появившейся года два назадъ въ «Старыхъ Годахъ» статьи С. П. Яремича печальное состояніе отдѣленія рисунковъ въ Эрмитажѣ терпѣлось даже такими людьми, какъ А. И. Сомовъ, который самъ былъ и знатокомъ рисунковъ, и коллекціонеромъ ихъ. Просто, дѣла не было до «никому не нужной, никому не инте-

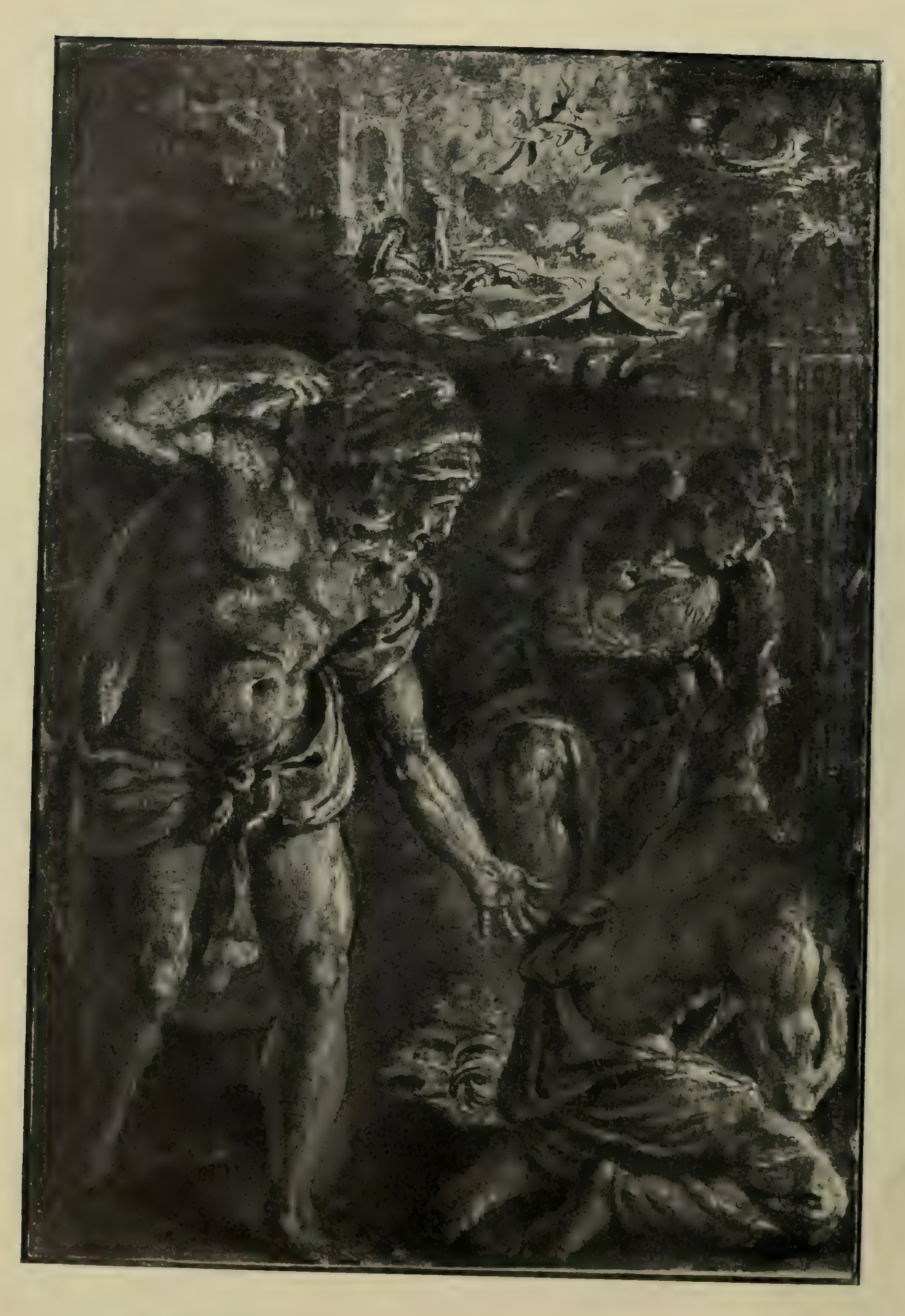
ресной» секціи. Эрмитажъ, въ данномъ случаѣ, не былъ исключеніемъ. До сихъ поръ мнѣ извѣстны большія и знаменитыя собранія рисунковъ, въ которыхъ терпится такой безпорядокъ, такая неряшливость въ смыслѣ атрибуцій, классификацій и критическаго подбора, что только нужно удивляться, какъ это выносятъ люди, непрестанно заявляющіе о своей преданности искусству. Въ картинныхъ галереяхъ теперь уже становится рѣдкостью, чтобы произведенія XVIII вѣка носили имена художниковъ XVI вѣка или чтобы современныя издѣлія шли подъ именемъ одного изъ величайшихъ свѣтилъ исторіи искусствъ. Во многихъ собраніяхъ рисунковъ — это, напротивъ того, почти общее правило. Не только десятки, но и сотни лѣтъ не принимаются въ расчетъ, сбиты самыя школы и нерѣдки постыдныя для великихъ художниковъ атрибуціи — то плохенькихъ копій и жалкихъ поддѣлокъ, то прямо вещей, ничего не имѣющихъ общаго даже съ той школой, къ которой принадлежитъ мнимый авторъ. Примѣрами такого положенія дѣлъ изобилуетъ милая Италія, «родина художествъ». Самыя неправдоподобныя вещи творятся и въ Венеціи, и въ Миланѣ, и въ Римѣ, и во Флоренціи, не говоря уже о Пармѣ, Генуѣ, Виченцѣ, Брешѣ, Кремонѣ и другихъ второстепенныхъ художественныхъ собраніяхъ. Однако, не мало вздора мы найдемъ и въ Луврѣ, и въ «Cabinet des Estampes», и совершенно недавно я былъ пораженъ удивительными куріозами этого характера даже въ такихъ образцовыхъ хранилищахъ, какъ амстердамское отдѣленіе рисунковъ въ Rijksmuseum'ѣ и какъ вѣнская Albertina.

У насъ въ Россіи не имѣютъ, вообще, никакого понятія о рисункахъ. У насъ былъ десятокъ «знатныхъ» коллекціонеровъ данной отрасли, но и они занимались этимъ дѣломъ лишь между прочимъ, обращая свое главное вниманіе на картины или же на гравюры — безконечно болѣе доступныя и разработанныя области собиранія. Значительныя коллекціи за 150 лѣтъ русской европейской жизни можно перечислить, не переводя духа: Шомиловская, Юсуповская, Мордвиновская, Кушелевская, Строгановская, Шенишевская, Праховская, Сомовская, вотъ, кажется, и всѣ, если оставить въ сторонѣ тѣ, что спеціально посвящены русскимъ рисункамъ. Къ сожалѣнію, часть этихъ коллекцій успѣла растаять (Кушелевская, Шенишевская, Строгановская; судьба послѣдней — совершенная тайна), часть ихъ представляла лишь незначительный интересъ въ сравненіи съ тѣми собраніями, которыми могъ гордиться за тотъ же періодъ времени Западъ. Характерно уже то, что всѣ эти коллекціи были безсистемны и какъ бы даже безличны. Повидимому, наши коллекціонеры собирали рисунки изъ духа подражанія, но безъ того, чтобъ лично увлекаться ими. А какія можно было бы ожидать богатства отъ знаменитыхъ русскихъ художественныхъ собраній въ смыслѣ рисунковъ — нѣкогда столь доступныхъ по цѣнѣ и столь многочисленныхъ — если подумать, какія деньги прежде тратились на искусство. Что могла бы собрать одна Екатерина, если бы ее рисунки интересовали въ той же степени, какъ архитектура и живопись. Между тѣмъ Эрмитажное собраніе рисунковъ (пополнявшееся со временъ Екатерины очень туго), если и



Джуліо Романо: Іона.
(Собр. С. П. Яремича).

Jules Romain: Ionas.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Бальдассаре Перуцци: Фрагментъ Поклоненія пастырей.
(Собр. С. П. Яремича).

Baldassare Peruzzi: Fragment d'une Adoration des bergers.
(Coll. S. P. Iarémitch).



BAI DASSARE PERVZZI

Бальдассаре Перуцци: ~~Андромеда~~
(Собр. С. П. Яремича).

Baldassare Peruzzi: ~~Andromède.~~
(Coll. S. P. Iarémitch).



Фр. Пармиджанино: Декоративная фигура. (Собр. С. П. Яремича).
Le Parmesan: Figure décorative. (Coll. S. P. Iarémitch).

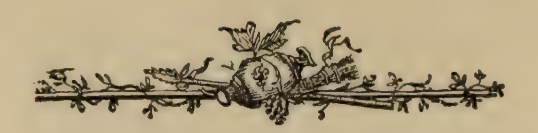
содержитъ много хорошаго, то все же, по сравненію съ галереей картинъ, является собой скорѣе нѣчто жалкое. Такая же пропорція наблюдается въ Юсуповскомъ собраніи рисунковъ по отношенію къ Юсуповскимъ картинамъ; такая же пропорція, судя по всѣмъ даннымъ, царила между отдѣленіемъ рисунковъ Кушелево-Безбородкинскаго собранія и его же отдѣленіемъ живописи. Въ болѣе близкія къ намъ времена собирательство рисунковъ (опять, если не считать коллекціонеровъ отечественной старины) въ Россіи почти совсѣмъ замерло, а если и продолжало еще существовать нѣсколько коллекцій, то онѣ, принадлежа къ родовымъ имуществамъ, находились въ неизмѣнно статическомъ состояніи, не пополнялись и даже не приводились въ порядокъ.

Между тѣмъ, если рисунки и являются чѣмъ то неособенно завиднымъ для людей непосвященныхъ, то, по самой своей сущности, они представляютъ собой великую драгоцѣнность: они вѣдь какъ бы исповѣдь художниковъ, они позволяютъ заглянуть въ самые тайники ихъ творческой работы. Во многихъ случаяхъ рисунки — и способъ познать художественную культуру даннаго мастера. Въ живописи можно скорѣе хитрить, маскировать свою сущность: рисунокъ же — предатель, онъ открываетъ иногда то, что скрывалъ отъ самого себя художникъ и часто ставитъ діагнозъ какимъ то внутреннимъ болѣзнямъ творчества. Или же, наоборотъ, рисунокъ свидѣтельствуетъ о томъ, что въ самой своей основѣ, во всемъ своемъ и даже самомъ интимномъ существѣ художникъ былъ геніемъ, что онъ творилъ чудеса даже тогда, когда былъ совершенно свободенъ, когда далека отъ него была всякая забота о томъ, чтобы поразить или понравиться. Самые цѣнные рисунки это именно интимные, «исповѣдальные»: или эскизы композицій, или этюды съ натуры. Иного художника полюбишь и поймешь только черезъ его этюды и эскизы, черезъ то, въ чемъ онъ является всецѣло самимъ собой безъ всякой позы. Иной, напротивъ того, обнаруживаетъ въ рисункахъ то, что ему удается скрыть подъ ухищреніями и соблазнами живописи. А какимъ чудеснымъ способомъ является изученіе рисунковъ для опознанія цѣлыхъ эпохъ, самыхъ сокровенныхъ законовъ, руководящихъ огромными теченіями!

Наконецъ, рисунки — безподобная школа. То, что въ живописи кажется непостижимымъ и недостижимымъ, становится болѣе понятнымъ въ упрощенныхъ пріемахъ рисунка. Но только, разумѣется, не копировать нужно для этого рисунки, а лишь отыскивать въ нихъ то, что мы бы назвали «внутренней линіей» творчества — то, отъ чего шелъ мастеръ и къ чему онъ стремился, то, какъ онъ смотрѣлъ на объективный міръ и какъ онъ сочеталъ эти внѣшнія впечатлѣнія со своими душевными переживаніями. Даже рисунки маньеристовъ проливаютъ при внимательномъ изученіи свѣтъ на душу своихъ творцовъ. Въ самомъ выборѣ матеріала, въ системѣ (или кажущейся безсистемности) работы понимаешь законы вкуса даннаго времени, и часто, понявъ ихъ, забываешь навязанное школьной эстетикой презрѣніе и, напротивъ того, радуешься тому, что нѣчто, бывшее чужимъ и казавшееся холоднымъ, безжизненнымъ, становится близкимъ и роднымъ.

Повторяю то, съ чего началъ: собиранiе рисунковъ требуетъ интенсивной художественной культуры. Распространенiе собирательства рисунковъ, въ свою очередь, есть внѣшнiй показатель извѣстнаго культурнаго состоянiя — непремѣнно высокаго, непремѣнно изощреннаго. Прiятно поэтому констатировать намѣчающееся за послѣднiе годы въ Россiи явленiе: пробужденiе интереса къ рисунку и формацiя класса коллекцiонеровъ, посвящающихъ ему свои средства и досуги.

Началось это явленiе съ того, что принялись собирать русскiе рисунки, и нужно признать, что это собирательство уже принесло свою большую пользу дѣлу нашего художественнаго самосознанiя. На основанiи рисунковъ получились самыя категорическiя переоцѣнки и окончательныя оцѣнки: выросло до чрезвычайности значенiе Иванова, Врубеля, Сомова, пало значенiе Перова и многихъ, оказавшихся плохими рисовальщиками. Но за послѣднiе годы къ этимъ собирателямъ отечественныхъ рисунковъ прибавились и коллекцiонеры, собирающiе рисунки старыхъ иностранныхъ мастеровъ, — и вотъ это явленiе слѣдуетъ привѣтствовать еще въ большей степени, ибо оно несомнѣнно поведетъ къ тому, что углубится отношенiе къ «классикамъ» живописи вообще, а это, въ свою очередь, послужитъ лучшимъ оплотомъ противъ того нашествiя художественнаго варварства, которое сказывается съ каждымъ днемъ все сильнѣе и сильнѣе. Нужно только пожелать, чтобы и правительство отвѣтило этому назрѣвающему явленiю учрежденiемъ новыхъ «кабинетовъ рисунковъ» и оживленiемъ уже существующихъ. Въ первую очередь нужно ввести коренную реформу въ Эрмитажное отдѣленiе и заняться обогащенiемъ его на самую широкую ногу. А затѣмъ пора обзавестись таковыми же собранiями въ Москвѣ, гдѣ какъ разъ учащеннѣе, нервнѣе бьется пульсъ современной художественной жизни и гдѣ громче и опаснѣе звучатъ угрозы противъ всего того, въ чемъ мы видимъ нетлѣнную радость.



Среди этихъ русскихъ собранiй новой формацiи едва ли не самой богатой, и по количеству листовъ, и по ихъ подборкѣ, является коллекцiя С. П. Яремича, съ которой мы и начинаемъ намѣченную серiю этюдовъ, посвященныхъ собранiямъ рисунковъ. * Коллекцiя С. П. Яремича составилась всего въ какiе нибудь десять послѣднихъ лѣтъ и составилась она на сравнительно небольшiя средства. Тѣмъ

---

*) Въ дальнѣйшемъ мы расчитываемъ познакомить читателей «Старыхъ Годовъ» съ собранiями кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова, К. А. Сомова, покойнаго П. В. Деларова, П. П. Семенова Тянъ-Шанскаго, гр. А. А. Мордвинова, Е. Г. Швартца, кн. П. А. Путятина и другихъ.



Таддео Цуккаро: Аннибалъ и Сципіонъ.
(Собр. С. П. Яремича).

Taddeo Zuccaro: Annibal et Scipion.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Федериго Цуккаро: Бракосочетаніе Богородицы.
(Собр. С. П. Яремича).

Federigo Zuccaro: Le Mariage de la S-te Vierge.
(Coll. S. P. Iarémitch).

яснѣе отразилось въ этомъ собраніи исключительное художественное чувство ея собирателя. Благодаря неустаннымъ поискамъ, связаннымъ съ необычайной проницательностью, С. П. Яремичу удалось собрать въ полномъ смыслѣ слова музей, обнимающій всѣ вѣка, начиная съ XVI-го и почти всѣ школы, въ томъ числѣ столь недоступную въ смыслѣ цѣнъ — французскую. Есть, разумѣется, въ этой коллекціи и весьма существенные пробѣлы. Нѣкоторыхъ мастеровъ теперь не достать ни за что и нигдѣ, всѣ ихъ произведенія разбрелись по музеямъ. Эти слова приложимы, напримѣръ, ко всей нѣмецкой школѣ эпохи Возрожденія: Хольбейновъ и Дюреровъ не найти даже въ этой гигантской boîte à surprise, какой является парижскій рынокъ. Зато собраніе С. П. Яремича проливаетъ свѣтъ на цѣлый рядъ художниковъ полузабытыхъ, но заслуживающихъ того, чтобы имъ было удѣлено самое серьезное вниманіе. Прежде всего, однако, «музей Яремича» — неистощимый источникъ художественныхъ наслажденій. Безотносительно къ вопросу: цѣнны или не цѣнны листы на художественной биржѣ, высоко или низко стоятъ тѣ или другіе мастера въ общепринятомъ мнѣніи «исторической критики», — почти всѣ листы этого собранія, составленнаго тонкимъ цѣнителемъ красоты, способны доставить радость своими абсолютными художественными достоинствами. Даже среди тѣхъ листовъ въ собраніи С. П. Яремича, которые можно назвать «скромными» въ чисто коллекціонерскомъ смыслѣ, попадаются вещи очаровательныя и поучительныя. Тутъ же не мало настоящихъ перловъ, которые составили бы гордость и British Museum'a, и Альбертины, и Лувра. На нихъ мы остановимся подробнѣе, предупреждая читателя, что мы вообще вовсе не претендуемъ на полноту обзора, а лишь намѣреваемся набросать какъ бы бѣглый эскизъ толковаго каталога.

Величайшими рѣдкостями собранія С.П. Яремича являются два листа Балдассаре Перуцци. Всѣмъ, кто нѣсколько подробнѣе изучалъ эпоху «золотого вѣка» италіанскаго Возрожденія, извѣстно, что Перуцци въ свое время почти не уступалъ въ смыслѣ авторитета и славы Рафаэлю и даже самому Микеланджело. Это онъ расписывалъ, до приглашенія Санти, залы папскаго дворца, ему же, по смерти Рафаэля, была поручена постройка величайшаго храма христіанскаго міра «Св. Петра». При всемъ томъ, до насъ дошли самыя скудныя свѣдѣнія о мастерѣ, да и достовѣрныя произведенія его насчитываются въ крайне ограниченномъ количествѣ. Въ частности, сохранилось мало достовѣрныхъ его рисунковъ. Въ Уффици хранятся его архитектурные и орнаментальные проекты, а также кое какіе наброски, но и тамъ нѣтъ композицій значительныхъ, которыя являлись бы извѣстнымъ возмѣщеніемъ за утраченныя или погибшія картины великаго мастера. Между тѣмъ, внѣ всякаго сомнѣнія, Перуцци не только былъ прекраснымъ художникомъ, но и игралъ въ свое время роль иниціатора

цѣлаго направленія. Если допустить, что онъ авторъ геніальнаго, синяго съ оранжевымъ, плафона въ Станцѣ Геліодора (и есть основаніе вѣрить, что именно онъ, а не Рафаэль, создатель этого «предѣльнаго великолѣпія»), то въ его лицѣ мы должны видѣть наиболѣе ритмичнаго и смѣлаго декоратора той плеяды геніальныхъ мастеровъ, что были призваны украшать чертоги Ватикана. Но, если даже отнять отъ него этотъ шедевръ, то и тогда Перуцци, строитель Фарнезины и Palazzo Massimi, авторъ значительной части ихъ внутренняго убранства, авторъ фресокъ въ Santa Maria della Pace, представляется намъ художникомъ, который въ равной степени съ Рафаэлемъ могъ быть учителемъ и вдохновителемъ и Полидоро, и Джуліо Романо, и въ особенности такихъ декораторовъ, понесшихъ по всему міру «законы новаго вкуса», какъ Россо и Пармеджанино. Это онъ — великій знатокъ античнаго искусства, онъ, какъ рѣдко кто, чувствовавшій бѣгъ линій и красоту пропорціи, — нашелъ каноны «новой манеры» и сумѣлъ ихъ выразить въ прекрасныхъ примѣрахъ. Едва ли грѣшитъ чрезмѣрной фантастичностью предположеніе, что многому отъ него могъ выучиться самъ «божественный Санціо», бывшій моложе Перуцци на два года и прибывшій въ Римъ года за четыре послѣ того, какъ туда переселился изъ Сіены Бальдассаре.

Оба рисунка Перуцци въ собраніи С. П. Яремича фигурировали когда то въ собраніи Кроза и найдены нашимъ коллекціонеромъ въ Парижѣ. «Андроклъ» исполненъ перомъ и сепіей; «Пастыри» работаны почти исключительно кистью, желтоватой сепіей (или сіеной), и представляютъ собой одно изъ тѣхъ замысловатыхъ рѣшеній задачъ свѣтотѣни, которыми на сѣверѣ Италіи занимались Корреджо и Лотто, а въ средней Италіи — Рафаэль («Освобожденіе св. Петра») и соотечественникъ Перуцци, Мекерино Бекафуми. Первый рисунокъ дошелъ до насъ безъ малѣйшаго поврежденія. Гравюра, исполненная съ него Лесюеромъ и Кэлюсомъ въ то время, когда онъ украшалъ собой знаменитое собраніе Кроза, * представляетъ его (лишь въ обратную сторону) точь въ точь такимъ, какимъ онъ невѣдомыми судьбами дошелъ до папки русскаго коллекціонера, побывавъ (какъ о томъ гласитъ достовѣрная надпись на оборотѣ) въ собраніяхъ банкира Жабака, Кроза, графа Тессина, Луизы Ульрики, королевы Шведской, графа Стенбока, Нильса Барка. Къ сожалѣнію, второй рисунокъ лишь фрагментъ композиціи, правая сторона котораго была отдѣлена, какъ кажется, уже давно (у Кроза рисунокъ былъ цѣльнымъ **) и неизвѣстно, гдѣ находится. Мы знаемъ аналогичныя композиціи Перуцци для тканыхъ брюссельскихъ шпалеръ въ Ватиканѣ и въ картонѣ, хранящемся въ лондонской Національной галереѣ. Но рисунокъ собранія С. П. Яремича отличается большей «романтикой», нежели тѣ два,

* Маріетъ («Description sommaire des desseins des grands maistres du cabinet de feu M. Crozat». Paris. 1741) такъ описываетъ рисунокъ: «Deux dessins capiteaux de Balthazar de Sienne; savoir une Adoration de Rois (картонъ въ Лондонѣ) et l'autre — un Berger menant un lion en cesse, avec l'estampe de ce dernier dessin».

** Согласно замѣчанію Маріета (тамъ же), онъ былъ гравированъ въ началѣ XVI вѣка.



Д. Кампаньола: Разведеніе шелковичныхъ червей.
(Собр. С. П. Яремича).

D. Campagnola: La culture des vers à soie.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Алессандро Мерли: Прокураторъ передъ Мадонной.
(Собр. С. П. Яремича).

Alessandro Merli: Un procurateur devant la S-t. Vierge.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Д. Піола (?): Крещеніе Господне.
(Собр. С. П. Яремича).

D. Piola (?): Le baptême du Christ.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Л. Камбіазо: Св. Христофоръ.
(Собр. С. П. Яремича).

L. Cambiaso: St. Christophe.
(Coll. S. P. Iarémitch).

обнаруживаетъ большую близость къ Рафаэлю, а также желаніе использовать знаніе антиковъ.

Рисунками Джуліо Романо изобилуютъ собранія частныя и общественныя, но какъ мало среди этихъ листовъ, значащихся подъ именемъ страннаго и плѣнительнаго фантаста, можетъ дѣйствительно остаться за нимъ. Его рисунки раздѣляли вмѣстѣ съ рисунками Каррачи и Полидоро честь служить школой для длиннаго ряда художественныхъ поколѣній и благодаря этому число копій съ него достигаетъ огромной цифры. Напротивъ того, достовѣрные рисунки мастера большая рѣдкость, отличаешь же ихъ отъ копій и подражаній благодаря совершенно особому «яду», заключенному какъ въ ихъ техникѣ, такъ и въ выраженіяхъ и типахъ дѣйствующихъ лицъ. Къ самымъ «патетичнымъ» листамъ Джуліо принадлежитъ великолѣпный рисунокъ бистромъ въ собраніи С. П. Яремича — предметъ особой нашей зависти, такъ какъ лишь по случайному столкновенію обстоятельствъ онъ достался моему другу, а не мнѣ. Рисунокъ изображаетъ Іону, выбрасываемаго изъ пасти морского чудовища, и какъ будто



Джироламо Сичіоланте да Сермонета:
Крещеніе Хлодвига.

Girolamo Siciolante da Sermoneta:
Le baptême de Clovis.

навѣянъ какимъ либо древне-христіанскимъ саркофагомъ, на которомъ тотъ же сюжетъ былъ изображенъ въ качествѣ символа Воскресенія. Возможно, что передъ нами картонъ для шпалеры или же проектъ какого либо барельефа. Относится рисунокъ во всякомъ случаѣ къ позднѣйшей порѣ творчества Джуліо. Онъ также происходитъ изъ собранія Кроза, гдѣ значился подъ номеромъ 139.

Четвертымъ рисункомъ «золотого вѣка» въ собраніи С. П. Яремича является эскизъ Джироламо Сичіоланте да Сермонета, исполненный имъ для его фрески въ церкви San Luigi dei Francesi въ Римѣ, написанной мастеромъ, по словамъ Вазари, въ соперничествѣ съ болонцемъ Пеллегрино Пеллегрини и съ флорентійцемъ Якопо дель Конте. Рисунокъ этотъ украшалъ собранія Ричардсона и Томаса Лоренса. Ритмъ въ фигурахъ и въ симметричной декораціи, имѣющей своимъ центромъ большое Распятіе благороднаго тосканскаго характера, обнаруживаетъ художника, если и мало самобытнаго, то все же напитаннаго тѣми принципами, которые были всего за нѣсколько лѣтъ до того учреждены Леонардо и разработаны фра Бартоломео, Сарто и Понтормо. Послѣднему изъ этихъ мастеровъ рисунокъ и приписывался прежними его владѣльцами.

Съ Пармеджанино, представленнымъ въ собраніи С. П. Яремича четырьмя прелестными набросками, мы уже переходимъ отъ «золотого вѣка» къ эпохѣ барокко. * Всѣ четыре до чрезвычайности типичны для этого болѣзненно вычурнаго, но все же плѣнительнаго мастера, въ которомъ «упадочное кривляніе» носитъ еще какой то, мы бы сказали, «юношескій» характеръ. Одинъ изъ рисунковъ удостоился быть награвированнымъ въ XVIII в. графомъ Кэлюсомъ и изображаетъ дѣвушку съ кувшиномъ на головѣ — мотивъ, использованный мастеромъ среди его декоративныхъ фресокъ въ пармской церкви La Steccata; два другихъ нарисованы dos-à-dos на одномъ лоскуткѣ бумаги и изображаютъ дѣвушку, стоящую въ величественной и граціозной, характерно Пармеджаниновской, позѣ, и какъ будто этюдъ для юнаго Іоанна Крестителя (или Христа). Четвертый рисунокъ, этюдъ женщины, является варіантомъ одного изъ рисунковъ, гравированныхъ Дзанетти.

Братьевъ Цуккаро, Таддео и Федериго, цитируютъ обыкновенно въ качествѣ грустныхъ упадочниковъ, явившихся въ Римъ на смѣну поколѣнія главныхъ героевъ ренессанса. И, дѣйствительно, довольно печальное впечатлѣніе производятъ обильныя работы Цуккаро, разбросанныя въ Римѣ, въ Тиволи, въ виллѣ Капраролѣ, въ Венеціи, въ Эскуріалѣ. Но совершенно мѣняется къ нимъ отношеніе, какъ только отъ ихъ живописи, отъ ихъ пестрыхъ и холодныхъ красокъ мы переходимъ къ ихъ рисункамъ. Цѣлый рядъ пастельныхъ этюдовъ Таддео показываетъ, какой это былъ въ основѣ своей бодрый и честный реа-

* XV вѣкъ отсутствуетъ въ собраніи С. П. Яремича, если не считать двухъ интересныхъ листовъ «круга Мантеньи», изображающихъ «Игры дѣтей» и «Геркулеса, бичуемаго женщинами». Послѣдній рисунокъ представляетъ особенный интересъ въ виду того, что онъ является варіантомъ композиціи Мантеньи «Орфей, бичуемый вакханками», воспроизведенной Дюреромъ въ его гравюрѣ «Die Hahnrei».



Агостино Караччи: Пейзажъ.
(Собр. С. П. Яремича).

Agostino Carracci: Paysage.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Фр. Солимена: Поклоненіе волхвовъ.
(Собр. С. П. Яремича).

Fr. Solimena: L'adoration des mages.
(Coll. S. P. Iarémitch).

листъ, длинный рядъ рисунковъ Федериго свидѣтельствуетъ объ его неисчерпаемой изобрѣтательности и совершенно исключительномъ чувствѣ ритма. Въ собраніи С. П. Яремича оба брата представлены въ качествѣ композиторовъ: старшій является авторомъ прелестнаго наброска для какого то медальона, изображающаго бесѣду Ганнибала со Сципіономъ (слабая старинная копія съ этого рисунка — въ Эрмитажѣ), рисунокъ Федериго послужилъ, какъ кажется, мастеру для его фрески «Бракосочетаніе Богородицы» въ римской церкви Santa Maria dell'Orto a Ripa. По своей музыкальности, по своему красивому желтому тону, по тонкому размѣщенію свѣтовыхъ пятенъ, эскизъ принадлежитъ къ лучшему, что создалъ самъ Федериго, и доказываетъ, что живописныя школы Средней Италіи, утративъ къ концу XVI в. непосредственность и жизненность, въ полной мѣрѣ зато обладали всѣми тѣми средствами, которыя ведутъ къ чисто формальному совершенству.

Какимъ контрастомъ къ этому рисунку Федериго является сангвина Доменико Кампаньолы, происходящая изъ собраній Жабака и Кроза, и изображающая «Разведеніе шелковичныхъ червей».* Для характеристики этого, все еще загадочнаго, мастера, съ которымъ Тиціану приходится дѣлить значеніе основателей «чистаго пейзажа», листъ собранія С. П. Яремича — неоцѣнимъ. Въ то же время онъ характеренъ для всего отношенія венеціанцевъ къ природѣ и къ деревенской жизни среди природы. Никогда римлянинъ или тосканецъ не подошелъ бы къ этой темѣ съ такой простотой, съ такой почти германской наивностью. Не германцемъ однако представляется Кампаньола въ томъ, какъ онъ распредѣляетъ въ прекрасномъ барельефномъ порядкѣ свои фигуры, какія онъ имъ даетъ благородныя и спокойныя движенія. Наконецъ, сама техника, увѣренная и упрощенная, показываетъ изысканный вкусъ, глубокую художественную культуру. Другой рисунокъ Кампаньолы у С. П. Яремича совершенно иного характера — это пейзажъ сложной романтической «постройки» — во вкусѣ тѣхъ композицій, что были около 1517 г. гравированы на деревѣ самимъ мастеромъ.

Кромѣ этихъ листовъ Кампаньолы, собраніе С. П. Яремича содержитъ слѣдующіе венеціанскіе рисунки: этюдъ Пальмы младшаго, изображающій колѣнопреклоненнаго св. Іеронима со львомъ — настолько прекрасный, что его хочется приписать Тинторетто; рисунокъ «круга Веронезе», изображающій музицирующее общество у балюстрады; рисунокъ нѣсколько болѣе поздняго времени (болонца-венеціанца О. Фіалетти), изображающій «Погребеніе св. Петрониллы». Особеннаго вниманія заслуживаетъ миніатюра на пергаментѣ, безъ сомнѣнія вырванная изъ какой либо «Commissione ducale» (грамоты на должность). Такими книгами, съ подобными же миніатюрами, изображающими каждый разъ какого либо венеціанскаго сановника передъ Мадонной, обилуетъ городской музей въ Венеціи (Correr), но прелестная по краскамъ, лишь слегка порченная гуашь у С. П. Яремича представляетъ тотъ исключительный интересъ, что она снабжена и именемъ художника Ales-

* Гравирована дважды — Мишелемъ Корнейлемъ и графомъ Кэлюсомъ.

sandro Merli, автора единственной извѣстной картины «Омовеніе ногъ» въ церкви S. Lio въ Венеціи. *

Нерѣдко встрѣчаются рисунки, носящіе имя славнаго представителя генуэзской школы XVI в. Луки Камбіазо, отличавшагося быстротой своей работы, неисчерпаемой изобрѣтательностью и совершенно особыми пріемами, въ которыхъ точно предвѣщаются принципы кубизма. Однако, лишь меньшинство этихъ рисунковъ дѣйствительно произведенія его пера, тогда какъ большинство копіи, достигнутыя посредствомъ упрощеннаго способа калькированія. С. П. Яремичъ обладаетъ тремя несомнѣнными рисунками мастера: во первыхъ, композиціонной схемой кубистическаго какъ разъ характера, предназначенной для полукруглой фрески съ сюжетомъ Тайной Вечери, во вторыхъ, эскизомъ къ картинѣ «Явленіе Богоматери святымъ Козьмѣ и Даміану», въ третьихъ, превосходнымъ, быстро, безъ осѣчки, набросаннымъ «Св. Христофоромъ», въ которомъ Камбіазо удалось сочетать впечатлѣнія отъ гравюръ Дюрера съ изученіемъ мастеровъ италіанскаго «высокаго ренессанса». Послѣдній рисунокъ происходитъ изъ знаменитаго собранія графа Тессина. **

Два пейзажа Агостино Каррачи вводятъ насъ въ эпоху «болонизма». Недавно еще эта эпоха удостоивалась исключительно презрѣнія со стороны исторической критики; нынѣ, къ счастью, это ошибочное и несправедливое отношеніе приходитъ къ концу и мы уже снова выучились любоваться Каррачи и «ихъ потомствомъ», не впадая однако въ то боготвореніе ихъ, которое было введено академіями и которое и привело, въ концѣ концовъ, къ полному охлажденію къ этимъ, несомнѣнно даровитымъ и красивымъ, мастерамъ. Менѣе всего заслуживаютъ презрѣнія сами начинатели «болонизма», Каррачи, сумѣвшіе въ моментъ общаго унынія найти вдохновляющіе образцы въ Венеціи и въ Пармѣ и создать цѣлую художественную систему, отодвинувшую упадокъ средне-италіанской живописи на цѣлыхъ два вѣка. Одни живописные пейзажи Аннибала и рисованные пейзажи Агостино свидѣтельствуютъ о томъ, что въ творчествѣ братьевъ Каррачи справедливо видѣли когда то спасительные и оживляющіе элементы. Листы въ собраніи С. П. Яремича уступаютъ лучшимъ изъ тѣхъ, что хранятся въ Луврѣ, но все же являются превосходными образцами того, какъ Агостино Каррачи понималъ «архитектуру природы», въ какія чудесныя цѣлостности удавалось мастеру складывать

---

* Moschini: «Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines». Venise, 1819.

** Чтобы покончить съ италіанцами XVI в. въ собраніи С. П. Яремича, укажемъ здѣсь еще на прелестный пейзажъ брешіанца-римлянина Муціано, на рисунокъ бистромъ Андреа Босколи «Сборъ манны», рисунокъ, приписываемый Бекафуми, «Депутація преподноситъ первосвященнику ключи» (перешедшій черезъ собранія Маріета и гр. Фриса), превосходный, уже знакомый читателямъ «Старыхъ Годовъ», рисунокъ Н. дель Аббате — проектъ корабельнаго украшенія, часть картона Даніеле да Вольтерра, изображавшаго «Вознесеніе», рисунокъ, близкій къ фра Бартоломео и изображающій портретъ Савонароллы, восхитительный эскизъ портрета бородатаго мужчины, венеціанской школы, рисунокъ, приписываемый нами Почетти и изображающій «Жертвоприношеніе», заключенный въ кругъ «Античный сюжетъ» Перино дель Вага, «Лагерь», приписываемый Вазари, и т. д.

Себастіано Риччи: Избіеніе младенцевъ.
(Собр. С. П. Яремича).

Sébastien Ricci: Le massacre des innocents.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Дж. Б. Тіеполо: Рисунокъ для иллюстраціи.
(Собр. С. П. Яремича).

G. B. Tiepolo: Dessin pour une illustration.
(Coll. S. P. Iarémitch).

основные элементы пейзажа, усвоенные имъ какъ на непосредственномъ изученіи, такъ и на любовномъ вглядываніи въ произведенія Тиціана и Кампаньолы. *

Италіанскій XVII вѣкъ представленъ у С. П. Яремича рядомъ блестящихъ образцовъ карандаша и кисти Стефано делла Белла, Лути, Гвидо Рени (?), Сальватора Розы, Гверчино, Тіарини, П. Ф. Молы (чудесный пейзажъ сангвиной), Канини, Кастильоне, Ладзарини и т. д. Особеннаго вниманія заслуживаютъ слѣдующіе листы: превосходное «Крещеніе», въ которомъ нѣкоторые хотятъ видѣть руку Альбани, но которое для насъ является характернымъ, лишь исключительно совершеннымъ, образчикомъ искусства чудеснаго генуезскаго мастера Доменико Піолы; большой листъ, изображающій проектъ росписи стѣны и, наконецъ, рѣдкій по красотѣ и тонкости примѣръ искусства великаго основателя цѣлой династіи геніальныхъ театральныхъ художниковъ — Фердинандо Биббіена Галли. Атрибуція «Крещенія» Альбани, самому граціозному изъ болонцевъ, находитъ себѣ оправданіе въ безупречной уравновѣшенности массъ, въ чистотѣ, которой исполнены красивые лики Христа и Іоанна, наконецъ, въ томъ, съ какимъ расчетомъ распредѣлены удары свѣта. Однако, все же хочется сказать: «и все же этотъ рисунокъ, стоющій цѣлой картины, слишкомъ хорошъ для Альбани». Холодноватая красота болонца здѣсь замѣнена какой то, совершенно особой, обаятельностью; въ одно и то же время рисунокъ этотъ и болѣе нѣженъ, нежели работы Альбани, и не страдаетъ оттѣнкомъ той приторности, которая почти всегда присуща автору «Четырехъ стихій» и «Хоровода амуровъ». Наконецъ, опредѣленно за авторство Піолы говорятъ пріемы штриха и тушевки, бѣгъ линій, ихъ кругленіе, стилизація формъ. ** Сюжетъ композиціи Биббіены намъ не удалось выяснить. Что долженъ изображать этотъ вычурный храмъ, этотъ алтарь въ видѣ гробницы, это сборище воиновъ? Но сюжетъ здѣсь послѣднее дѣло. Гораздо интереснѣе то, съ какой легкостью волшебникъ-художникъ построилъ свои громады, съ какимъ фокусническимъ умѣніемъ вывело его перо всѣ эти крошечныя капители и орнаменты, наконецъ, какъ красиво распредѣлялъ онъ массы своихъ «героическихъ статистовъ». Общее впечатлѣніе отъ этого рисунка чарующее. Все въ немъ крутится, завивается мелкими узорами, и все же, въ общемъ, впечатлѣніе полнѣйшей гармоніи и спокойствія. ***

---

* Одинъ изъ рисунковъ является оригиналомъ, съ котораго имѣется въ Луврѣ старинная, не вполнѣ дословная, копія, свѣрка которой съ листомъ С. П. Яремича привела насъ къ убѣжденію, что именно съ послѣдняго исполнена гравюра крѣпкой водкой графа Кэлюса. Этотъ пейзажъ гравированъ (въ обратную сторону) Мишелемъ Корнейлемъ для сборника Жабака и литографированъ (въ обратную сторону) въ «Monuments des Arts» барона Vivant-Denon (т. III, табл. 187).

** Въ собраніи С. П. Яремича имѣется еще одинъ вполнѣ достовѣрный и прекрасный рисунокъ Піолы: «Убіеніе св. Стефана».

*** Младшему брату Фердинанда, Франческо Биббіена Галли, принадлежатъ пять эскизовъ въ собраніи С. П. Яремича. Изъ нихъ особенной красотой отличается тотъ, который изображаетъ садъ съ фонтаномъ и лѣстницей. Одинъ изъ нихъ слегка тронутъ акварелью.

Италіанскій XVIII вѣкъ также представленъ въ собраніи С. П. Яремича цѣлымъ рядомъ типичныхъ примѣровъ. Укажемъ среди нихъ на необычайно вкусно и ловко исполненный эскизъ неаполитанца Солимены, изображающій «Поклоненіе волхвовъ», на бурное, полное огненнаго темперамента «Избіеніе младенцевъ» учителя Тіеполо, Себастіано Риччи, наконецъ, на превосходный, воспроизведенный нами рисуночекъ самого великаго Джованни Баттиста, изображающій какъ кажется, какой то библейскій сюжетъ. Послѣдній рисунокъ несомнѣнно служилъ для книжной иллюстраціи, откуда его необычайный для Тіеполо маленькій форматъ и также необычайная для него тонкая, мелкая техника à la pierre d'Italie. * Высокоодаренный сынъ Баттиста, Доменико Тіеполо, представленъ въ собраніи красивымъ «Бичеваніемъ Спасителя», другой же великій венеціанецъ XVIII в., Гварди — двумя орнаментальными рисунками, показывающими что этотъ «видописецъ» и «жанристъ» могъ быть и превосходнымъ, своеобразнымъ декораторомъ. **

Приступаемъ къ обзору французскихъ рисунковъ въ собраніи С. П. Яремича. Два изъ нихъ, наиболѣе ранніе по времени, уже извѣстны читателямъ «Старыхъ Годовъ», такъ какъ были воспроизведены при статьѣ Пьера Марселя о французскихъ рисункахъ въ русскихъ собраніяхъ. Изъ нихъ особенно хорошъ тотъ, что изображаетъ стройную женскую фигуру, символизирующую, судя по атрибуту снопа на ея плечахъ, Лѣто. *** Рисунокъ такъ граціозенъ, исполненъ такой маэстріи, такой «классической» увѣренности, что авторомъ его мы называемъ скульптора Жака Гужона — самаго прекраснаго и самаго зрѣлаго во вкусовомъ отношеніи художника Франціи XVI в. **** Второй (contre epreuve) — повторяющій съ нѣкоторыми варіантами барельефъ школы Гужона «Діана» въ музеѣ Клюни — быть можетъ также принадлежитъ карандашу геніальнаго ваятеля. *****

Несравненно богаче представлены французы XVII в. Здѣсь мы встрѣчаемъ многія знаменитыя имена, но изобилуетъ коллекція и менѣе извѣстными мастерами, пребываніе которыхъ въ тѣни слѣдуетъ считать несправедливостью. Такъ, напримѣръ, давно нужно обратить вниманіе на единственнаго ученика Клода Лоррена, Жака

---

* Кромѣ того, въ собраніи С. П. Яремича имѣется еще декоративный рисунокъ Джованни Баттиста, изображающій Аполлона и женскую фигуру.

** Листы изъ того же альбома Гварди находятся въ собраніяхъ пишущаго эти строки и К. А. Сомова. Италіанская живопись XVIII в. представлена у С. П. Яремича кромѣ того рядомъ иллюстраціи Новелли (34 листа) къ сочиненіямъ Метастазіо, акварелью Дидзіани «Илья Пророкъ», эскизомъ графа Ротари «Исцѣленіе бѣсноватаго» (для картины въ Падуанскомъ музеѣ), тремя превосходными видами Рима — Панини, этюдами фигуръ Пиранези и т. д.

*** «Старые Годы» 1911 г., ноябрь, стр. 8-9.

**** Въ Cabinets des Estampes имѣется плохая копія перомъ съ этого рисунка, приписываемая Л. Пенни.

***** «Старые Годы» 1911 г., ноябрь, стр. 15.

Н. Пуссэнъ: Мелеагръ.
(Собр. С. П. Яремича).

N. Poussin: Méléagre.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Дж. Доменико: Пейзажъ.
(Собр. С. П. Яремича).

G. Domenico: Paysage.
(Coll. S. P. Iarémitch).

Доминико, * которому, вѣроятно, принадлежитъ масса картинъ, идущихъ въ лучшихъ галереяхъ подъ именемъ его учителя. Вполнѣ достовѣрный рисунокъ этого мастера въ собраніи С. П. Яремича соединяетъ во едино благородную стильность «римскаго» вкуса съ какой то нотой интимности, приближающей его къ нидерландскому пониманію природы. Слѣдовало бы также исправить несправедливость исторіи по отношенію къ такимъ тонкимъ и совершеннымъ мастерамъ, какъ двойникъ Лебрена — Никола Вердіе, какъ поэтичный и остроумный иллюстраторъ Шово, какъ Беланжъ, какъ Бланшаръ, какъ портретистъ Белль, какъ Себастіанъ Бурдонъ, изъ которыхъ каждый представленъ въ собраніи — кто однимъ, кто двумя и даже нѣсколькими рисунками. **

Величайшими мастерами французскаго XVII вѣка нужно, кромѣ Клода, считать: Калло, Пуссена, Лебрена и Ленэна; Ленэнъ и Клодъ отсутствуютъ въ собраніи С. П. Яремича — зато остальные три представлены характерными произведеніями. Особенно хорошъ листъ Пуссена — въ которомъ поразительно сочетались «кружевная» узорчатость съ монументально строгимъ пониманіемъ формъ. Такой рисунокъ для того, кто чувствуетъ Пуссена — «весь Пуссенъ». Въ немъ сказались и глубокое чувство природы великаго мастера, и его проникновенное пониманіе древнихъ. Изображаетъ онъ тотъ моментъ, когда Мелеагръ передаетъ Аталантѣ кабанью голову. Строгій силуэтъ царской дочери вызываетъ реминисценціи античныхъ барельефовъ и парафразы на нихъ Рафаэля; напротивъ того, театрально пышная фигура Мелеагра вводитъ сразу въ художественную психологію барокко. Тѣ намеки на «декорацію», что оправляютъ фигуры, наводятъ на мысль, что при проектированіи этой картины Пуссену мерещился лѣсистый пейзажъ, который въ своемъ окончательномъ видѣ не уступалъ бы ни одному изъ его главныхъ шедевровъ: ни луврскому «раю», ни рощѣ, въ которой Аполлонъ бесѣдуетъ съ пастухами, на боскетѣ дрезденской картины. Быть можетъ, картина, обѣщанная этимъ эскизомъ, и была написана поэтомъ-живописцемъ, но, къ сожалѣнію, свѣдѣній о ней не дошло до насъ. ***

Именемъ Калло издавна пестрятъ всѣ каталоги собраній рисунковъ, но, увы, въ громадномъ большинствѣ случаевъ по провѣркѣ они

* Правильно, кажется, относить Жака Доминико или Джованни Доменико Романо къ италіанскимъ художникамъ. Поступилъ онъ къ Клоду въ качествѣ слуги, но вскорѣ занялъ положеніе помощника. Пробывъ съ нимъ 25 лѣтъ, Доминико покинулъ своего учителя, разсорившись и затѣявъ процессъ объ уплатѣ вознагражденія. Вскорѣ послѣ этого онъ умеръ.

** Вердіе представленъ шестью рисунками, среди которыхъ два превосходнаго достоинства: «Діана и Актеонъ» и «Тріумфъ Вакха»; Шово — иллюстраціей къ переводу съ Лукіана «Le Pharsale»; Бланшаръ — эскизомъ «Чудо св. Николая»; Беланжъ — ловкимъ, характерно манернымъ наброскомъ «Крысоловъ»; Себастіанъ Бурдонъ — композиціей «Поклоненіе пастырей»; Белль — эскизомъ женскаго портрета; Кл. Виньонъ — подписной аллегоріей «Славы»; С. Вуэ — акварельнымъ проектомъ росписи плафона.

*** Рисунокъ исполненъ бѣлилами и красноватой краской по сѣрой бумагѣ. На немъ значится значекъ коллекціи Lagoy. Кромѣ того, въ собраніи С. П. Яремича имѣется небольшой первоначальный эскизъ Пуссена, исполненный сангвиной и сепіей, для картины «Extrême onction» изъ серіи Таинствъ.





Ватто: Этюды. **Watteau: Etudes.**

оказываются просто копіями съ гравюръ мастера. * Небольшой рисунокъ собранія С. П. Яремича представляется намъ, напротивъ того, вполнѣ достовѣрнымъ оригиналомъ, гравированнымъ въ обратную сторону Кошеномъ старшимъ. Изображаетъ этотъ рисунокъ «Искушенія св. Антонія». Нервность и свобода пріемовъ служатъ для насъ основнымъ подтвержденіемъ нашей увѣренности, но и кромѣ того, разсматривая рисунокъ ближе, находишь въ немъ ту черту, которая присуща только большимъ мастерамъ: каждая линія носитъ въ своемъ «веденіи» отпечатокъ сильной воли, движимой совершенно яснымъ воображеніемъ, а нѣкоторыя неровности въ исполненіи отнюдь не имѣютъ характера робости, но лишь отражаютъ творческое возбужденіе — то спѣхъ отъ желанія запечатлѣть нѣчто, показавшееся особенно важнымъ, то мгновенное желаніе исправить то, въ чемъ рука оказывалась не вполнѣ послушнымъ орудіемъ воображенія.

Наиболѣе значительный изъ рисунковъ Лебрена, этого любимца Людовика XIV, въ собраніи С. П. Яремича не изъ тѣхъ, что вводятъ насъ въ атмосферу версальскихъ празднествъ; это рисунокъ болѣе строгаго, почти суроваго характера, но какъ типична для королевскаго живописца трактовка этой темы о молитвенномъ экстазѣ святого короля Людовика IX. Художникъ изобразилъ знаменитаго крестоносца не въ тиши своей комнаты, не въ скромномъ домашнемъ одѣяніи, но обремененнымъ тяжелой, усѣянной лиліями, порфирой, среди пышныхъ

* Этого нельзя сказать про цѣлый альбомъ восхитительныхъ эскизовъ и этюдовъ лотарингскаго мастера, хранящійся въ Эрмитажѣ. Нѣсколько рисунковъ изъ этого альбома были воспроизведены въ «Старыхъ Годахъ» (1912 г., ноябрь, стр. 26 - 27, 29, 30 - 31).



Фр. Бушэ: Миѳологическій сюжетъ.
(Собр. С. П. Яремича).

Boucher: Sujet mythologique.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Фрагонаръ (?): Аллея въ Альбано.
(Собр. С. П. Яремича).

Fragonard: Allée à Albano.
(Coll. S. P. Iarémitch).

драпировокъ «опернаго» характера. * Второй рисунокъ мастера болѣе сложный и изображаетъ Моисея, источающаго воду. Здѣсь Лебренъ старается подойти къ величію Пуссена. Наконецъ, для полноты характеристики мастера важенъ и этюдъ его для портрета Тюрена, въ которомъ Лебренъ является уже не стилистомъ и не «театральнымъ режиссеромъ», а выказываетъ такую пытливость, такое правдолюбіе, которыя роднятъ нѣкоторыя его произведенія съ портретами Филиппа де Шампень и Хельста.

Упомянувъ объ этомъ портретѣ знаменитаго полководца, укажемъ здѣсь же на три портрета дамъ, какъ кажется, французскаго двора. Совершенно своеобразная трактовка свѣта, отливающаго бликами какъ на лицахъ, такъ и на атласныхъ платьяхъ, наводитъ на мысль, что передъ нами произведенія Де Труа старшаго. Однако, очень возможно, что насъ вводятъ въ обманъ внѣшніе пріемы, бывшіе общими цѣлой плеядѣ мастеровъ того времени, и что на самомъ дѣлѣ это вовсе даже не француженки, а голландки или англичанки, нарисованныя Нетчеромъ или Эглономъ ванъ деръ Нэромъ. Кто бы онѣ ни были и кѣмъ бы ни были написаны, портреты эти являются во всякомъ случаѣ типичными произведеніями конца XVII вѣка, той эпохи, когда французская мода стала уже повсемѣстно обязательной.

Мы не станемъ останавливаться на другихъ французскихъ рисункахъ XVII вѣка въ собраніи С. П. Яремича и перейдемъ сразу къ XVIII вѣку. Повторяю то, что я уже сказалъ въ началѣ своего обзора. Удивительнѣе всего именно то, что русскому коллекціонеру удалось собрать превосходные примѣры искусства этой эпохи, нынѣ ставшей совершенно недоступной для всѣхъ, кто не обладаетъ американскими милліардами. Только зоркое систематическое выслѣживаніе небольшихъ аукціоновъ и цѣлые мѣсяцы, просиженные въ маленькихъ эстампныхъ магазинахъ, въ которыхъ накопилось за многіе годы вороха всякой всячины, всякаго хлама, позволили С. П. Яремичу сдѣлать этотъ длинный рядъ изумительныхъ находокъ, тѣхъ прямо баснословныхъ trouvailles, которыя извѣстны лишь настоящимъ парижанамъ-коллекціонерамъ, хорошо посвященнымъ въ «художественное подполье» новаго Вавилона. У С. П. Яремича, благодаря этой увлекательной охотѣ за рѣдкостями, составился портфель французскаго dix-huitième, въ которомъ отличные образцы творчества Бушэ встрѣтились съ рисунками Фрагонара, Жозефъ Вернэ очутился рядомъ съ Грезомъ и т. д. Остановимся подробнѣе на тѣхъ рисункахъ, которые представляютъ особенную художественную цѣнность.

На первомъ мѣстѣ стоитъ сангвина Фрагонара, изображающая, какъ кажется, жену художника, черты лица которой и фигура извѣстны по другому рисунку мастера въ музеѣ Безансона. Совершенно изумительна та увѣренная свобода и то безупречное совершенство, съ которыми сдѣланъ этотъ непосредственный набросокъ съ натуры,

* Этотъ рисунокъ представляетъ первоначальный эскизъ для картины, находившейся нѣкогда «dans la Chapelle de M-r Pelletier Ministre d' Estat à la Vile neuve le Roy» и блестяще награвированной строгимъ рѣзцомъ Эделинка.



Н. Перинъонъ: Ферма. N. Pérignon: La ferme.

принадлежащій къ тѣмъ наиболѣе для насъ пріятнымъ образцамъ творчества живописца, въ которыхъ онъ менѣе всего заботится о граціи, о пріятности или эротической пикантности. Посадка, взглядъ, подробности неказистаго, не очень даже изящнаго, домашняго костюма молодой женщины—все это сообщаетъ рисунку вполнѣ убѣдительное впечатлѣніе жизни. Но и самъ по себѣ, въ своей каллиграфичности, рисунокъ этотъ — шедевръ, который я готовъ поставить выше многихъ знаменитыхъ рисунковъ мастера, не отличающихся [illegible] же непринужденностью и простотой исполненія. Нужно думат[illegible]ъ «article pour vrais amateurs» не прельстилъ въ свое врем[illegible]зъ обычныхъ поощрителей Фрагонара, завалялся въ папках[illegible]ера и его сына, а по распродажѣ послѣдняго, снова попалъ въ [illegible] какого нибудь скромнаго, но влюбленнаго въ прекрасное рапэна. Совершенная сохранность сангвины, нарисованной на тончайшей бумагѣ, доказываетъ во всякомъ случаѣ, что рисунокъ за всѣ 150 лѣтъ его существованія всегда берегли и цѣнили. С. П. Яремичу посчастливилось его найти въ какихъ то bas-fonds древней лавочки, хранившей пріобрѣтенія, сдѣланныя еще въ 1840-хъ и 1850-хъ годахъ.

Кромѣ этого замѣчательнаго рисунка, С. П. Яремичъ обладаетъ еще семью рисунками, носящими имя Фрагонара, однако изъ нихъ для насъ вполнѣ достовѣрными являются лишь пять, но мы принуждены при этомъ прибавить, что и атрибуція двухъ остальныхъ не лишена нѣкоторыхъ основаній. Достовѣрными Фрагонарами я считаю воспроизведенный при семъ карандашный этюдъ дороги и фонтана въ Альбано; превосходную сепію, изображающую кипарисъ, античную терму и вдали кампаниллу; листъ съ грифонажами «италіанской землей»; рисунокъ изъ альбома, представляющій античный барельефъ и, наконецъ, восхитительный набросокъ сепіей, являющійся свободнымъ пастиччо

Жозефъ Віенъ: Тиволи.
(Собр. С. П. Яремича).

Joseph Vien: Tivoli.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Гюберъ Роберъ: Римская архитектурная фантазія.
(Собр. С. П. Яремича).

Hubert Robert: Fantaisie d'architecture romaine.
(Coll. S. P. Iarémitch).

Гюберъ Роберъ: Вилла Боргезе.
(Собр. С. П. Яремича).

Hubert Robert: Villa Borghese.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Фрагонаръ: Жена художника.
(Собр. С. П. Яремича).

Fragonard: La femme de l'artiste.
(Coll. S. P. Iarémitch).

не то на Берхема, не то на Кастиліоне. Напротивъ того, я не вѣрю въ атрибуцію Фрагонару чарующаго рисунка для вѣера (возможно, что это набросокъ Огюстена де Сентъ-Обена) и пышной, театральной композиціи «Муцій Сцевола», хотя послѣдняя и напоминаетъ пріемомъ рядъ рисунковъ, бывшихъ на выставкѣ Фрагонара въ 1907 году.

Три остальныхъ корифея французской живописи XVIII вѣка — Ватто, Бушэ, Грезъ, а также Г. Роберъ — представлены каждый въ собраніи С. П. Яремича интересными, но не одинаково значительными произведеніями. Менѣе всего посчастливилось С. П. Яремичу съ Ватто. Двѣ хорошенькія, полныя жизни, фигуры сангвиной — вѣроятно листы изъ альбома, который былъ при Ватто во время путешествія юнаго художника на родину, — и contre-epreuve съ сангвины, изображающая солдата, относящаяся къ тому же времени, не даютъ настоящаго представленія объ этомъ геніальномъ, волшебномъ рисовальщикѣ. Лучше представленъ Бушэ широко набросаннымъ эскизомъ для овальной композиціи и пейзажемъ изъ коллекціи Маріета, рисованнымъ чернымъ карандашемъ на цвѣтной бумагѣ. Рисунокъ Греза въ коллекціи не принадлежитъ къ лучшему, что создано представителемъ сентиментализма въ живописи, но онъ до нельзя типиченъ для вкусовъ времени и пріобрѣтаетъ особый интересъ, благодаря длинной надписи, составленной самимъ мастеромъ и поясняющей смыслъ изображенной весьма хитрой и весьма наивной аллегоріи. Не могу себѣ отказать въ удовольствіи привести полностью этотъ куріозный памятникъ, сохраняя и весьма неудовлетворительное правописаніе Греза: *

«Je suppose que la vie est un fleuve qu'il faut travercer: dans ce passage penible et près d'une (зачеркнуто — plein de) cataracte ou la plus petite négligeance pouroient precipiter mais comme il s'aiment le travail ne leur coute rien: tous les deux sont unis de rames et s'accordent si bien que le passage se fait sans danger aidé par l'amour et les enfants dorment a l'abris du travail de leur père».

Рядомъ съ Фрагонаромъ лучше всего представленъ въ собраніи С. П. Яремича Гюберъ Роберъ — шестью рисунками, характеризующими его творчество всесторонне. Самый красивый изъ нихъ, «Италіанскій паркъ», исполненъ сангвиной. Здѣсь на лицо всѣ особенности мастера: «умный» выборъ точки зрѣнія, увѣренная широкая техника, прекрасная декоративность общаго эффекта. Болѣе скроменъ рисунокъ, изображающій французскую ферму, а вдали стриженныя арки какого то парка, но и онъ поражаетъ своей увѣренностью, красотой, своей вы-

* Рисунокъ этотъ происходитъ изъ собраній гр. Кушелева-Безбородко, кн. М. К. Тенишевой и А. Н. Сомова. Упоминается объ этомъ рисункѣ въ книгѣ Гонкуровъ «L'Art au XVIII-e s.»: «L'idée morale poursuit le peintre dans tout son oeuvre. Greuze est sans cesse occupé à l'indiquer, à la souligner: il ne la trouve jamais assez visible, il la signifie par le titre de ses sujets; souvent même, pour la faire plus parfaite, il la jette, la répand, l'explique et la commende en marge de ses esquisses. Que de moralité autour de ses allégories! La pensée jaillit avec le flot autour de ses barques de bonheur et de malheur, représentant la félicité ou le malheur du ménage. Le but du mariage: Deux estres se réunissent pour se garer des malheurs de la vie.... Je suppose que la vie est un fleuve.... J'ai vu cela, de sa main, crayonné à la hâte sous un bateau voguant au gré de l'éau, qui portait un homme, une femme et des enfants».

держанной системой, отнюдь не вредящей художественности. Два мелкихъ наброска перомъ, «Водопой» и «Паркъ», отражаютъ мгновенныя путевыя впечатлѣнія Гюбера Робера. Наконецъ, одной сангвиной и отпечаткомъ «contre epreuve», вновь пройденнымъ мастеромъ, Роберъ представленъ въ своей главной силѣ и славѣ — въ качествѣ архитектурнаго живописца.

Къ «Фермѣ» Гюбера Робера примыкаетъ серія очаровательныхъ, необычайно жизненныхъ акварельныхъ этюдовъ нынѣ забытаго художника Периньона (1715 — 1782), въ свое время главнымъ образомъ прославившагося своими офортами, гуашами и рисунками.* Очень близко къ италіанскимъ этюдамъ Робера подходитъ превосходный



Казанова: Пастухи. Casanova: Les Bergers.

рисунокъ Віена «Тиволи»,** проливающій особый и неожиданный свѣтъ на личность этого скучнаго основателя классическаго академизма и свидѣтельствующій о томъ, что въ немъ таился настоящій темпераментъ и большое пониманіе природы.*** Подъ этимъ

* Часть ихъ воспроизведена въ увражѣ: «Tableaux pittoresques de la Suisse».

** Изъ собранія Маріета. По каталогу № 1383: «Une Vue de la cascade de Tivoli, aux crayons noir et blanc, sur papier bleu, d'un bel effet». Catalogue raisonné des différens objets de curiosités etc par F. Basan, Graveur. Paris. 1775.

*** Кромѣ того, коллекція С. П. Яремича содержитъ презабавный листъ Віена, изображающій турка и являющійся однимъ изъ костюмовъ маскарада, даннаго въ Римѣ французскими пенсіонерами въ 1748 г. Вся серія рисунковъ къ этому маскараду (со включеніемъ даннаго листа) была гравирована самимъ Віеномъ подъ заголовкомъ: «Caravanne du Sultan à la Mecque. Mascarade Turque donnée à Rome

Жозефъ Вернэ: Кораблекрушеніе.
(Собр. С. П. Яремича).

Joseph Vernet: Le naufrage.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Огюстенъ де Сентъ-Обенъ (?): Рисунокъ для вѣера.
(Собр. С. П. Яремича).

Augustin de S-t. Aubin (?): Dessin pour éventail.
(Coll. S. P. Iarémitch).

этюдомъ не отказались бы подписаться ни Коро, ни нашъ Сильвестръ Щедринъ. Темпераментностью и большимъ чувствомъ природы отличается также большой эскизъ «Бури» Жозефа Вернэ, въ своей импровизаторской техникѣ безконечно болѣе красивой и интересной, нежели многія большія картины знаменитаго мариниста XVIII вѣка.

Нѣтъ возможности хотя бы бѣгло описать всѣ остальные, болѣе или менѣе значительные, французскіе рисунки собранія С. П. Яремича. Приходится для полноты обзора ограничиться просто номенклатурой. Прелестная сепія Казановы (брата знаменитаго авантюриста) изображаетъ италіанскихъ пастуховъ въ горахъ, очень эффектная contre epreuve Бушардона изображаетъ барельефъ, украшающій домъ на Quai d'Orleans въ Парижѣ, рѣдкаго достоинства реалистическій этюдъ пожилой женщины допускаетъ, при нѣкоторыхъ оговоркахъ, атрибуцію самому Шардену. Характерно представлены: Казъ (Cazes P. J.; 1676 — 1755), Эйзенъ, Лебуасье, Кошенъ младшій (портретъ свинцовымъ карандашемъ), Деларю, учитель Ватто Клодъ Жилло (четырьмя рисунками, изъ которыхъ одинъ — на письмѣ архитектора Карто), Аллеманъ, Жувене, Леписіе, Паросель (рисунокъ для «Ecole d'équitation»), Марилье (иллюстрація къ восточной сказкѣ), Натуаръ, Ж. Б. Реньо (двумя пейзажами, изъ которыхъ одинъ подписной), Пиллеманъ младшій, Риго (эскизомъ къ портрету какого то архитектора) Виль и, наконецъ, знаменитый архитекторъ Шарль де Вальи — тремя рисунками барельефовъ, предназначенныхъ для памятника въ Port Vendre (1783 г.). С. П. Яремичъ не занимался спеціально коллекціонированіемъ рисунковъ XIX в., тѣмъ не менѣе ему случайно, попутно, достался цѣлый рядъ прекрасныхъ образцовъ творчества: любимаго архитектора Наполеона I Персіе, главы классической школы Ж. Л. Давида, Бонингтона (котораго можно относить и къ англійской и къ французской школѣ), Делакруа, Коро, Декана и др. Особенный интересъ представляетъ большой рисунокъ-шаблонъ Персіе предназначавшійся для стѣнной живописи въ одной изъ комнатъ, воспроизведенныхъ въ увражѣ: «Recueil de décorations interieurs». * Ничего нельзя себѣ представить болѣе увѣреннаго, ритмичнаго; подъ кажущейся простотой здѣсь скрывается совершенно феноменальная виртуозность. Это высшая ступень каллиграфіи, безъ малѣйшаго оттѣнка ремесленной вялости.



---

par Messieurs les pensionnaires de l'Academie de France et leurs amis au Carnaval de l'année 1748 (Paris, 1768).

* Листъ 13. «Vue perspective de la chambre à coucher du Cit. V. à Paris». Панно, награвированное въ обратную сторону, находится слѣва между зеркаломъ и дверью.



Абр. Блумартъ: Этюдъ юноши. Abr. Bloemart: Etude de jeune homme.

Школы «германскія» представлены вообще въ собраніи С. П. Яремича слабѣе, нежели обѣ школы латинскія — французская и италіанская; но среди немногочисленныхъ листовъ, относящихся къ Нидерландамъ и къ Германіи XVII и XVIII вв., насчитывается все же цѣлый рядъ очень значительныхъ произведеній. Имѣется и одинъ акварельный пейзажъ XVI в., который, мнѣ кажется, можно приписать прелестному швейцарскому мастеру Гансу Леу. Особый интересъ въ отдѣлѣ нидерландской школы представляетъ собой серія рисунковъ Абрагама Блумарта. Рисунки этого, несправедливо забытаго, великаго піонера голландскаго реализма, открывающаго собой эру возвращенія голландской живописи къ націонализму, вообще не рѣдкость. * Но, къ сожалѣнію, среди рисунковъ, хранящихся въ общественныхъ собраніяхъ, большинство характеризуетъ Блумарта скорѣе, какъ «послѣдняго романиста», напротивъ того, его повседневныя и поэтичныя наблюденія жизни стали рѣдкостью. С. П. Яремичу посчастливилось найти значительное число разрозненныхъ листовъ путевого альбома Блумарта, бывшихъ, какъ кажется, въ коллекціи Бушэ и даже

* Кажется, Блумартъ больше рисовалъ, нежели писалъ, и во всякомъ случаѣ онъ несравненно лучше владѣлъ карандашемъ, нежели кистью. Значеніе исключительнаго мастера рисунка сохранялось за Блумартомъ въ теченіе всего XVIII в., при чемъ большой популярностью пользовался монументальный сборникъ его рисунковъ, изданный сыномъ его, Корнелисомъ.

Ж. Б. Грезъ: Аллегорія семейнаго счастья.
(Собр. С. П. Яремича).

J. B. Greuze: Allégorie du bonheur.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Шарль Персіе: Рисунокъ для панно.
(Собр. С. П. Яремича).

Charles Percier: Dessin pour panneau.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Момперъ: Кораблекрушеніе.
(Собр. С. П. Яремича).

Momper: Le naufrage.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Абр. Блумартъ: Этюды женщинъ.
(Собр. С. П. Яремича).

Abr. Blumart: Etudes de femmes.
(Coll. S. P. Iarémitch).



Абр. Блумартъ: Этюдъ головы. Abr. Bloemart: Etude de tête.

гравированныхЪ послѢднимЪ крѢпкой водкой. Часть этихЪ рисунковЪ была пріобрѢтена С. П. ЯремичемЪ, остальные достались другому русскому коллекціонеру — князю В. Н. Аргутинскому-Долгорукову. Любованіе этими очаровательными набросками выясняетЪ художественную личность самого мастера и то, почему имЪ увлекался Бушэ, во многомЪ даже прямо подражавшій Блумарту, жившему за сто лѢтЪ до него. У этого живописца начала XVII в. страннымЪ образомЪ сочетаются тѢ же черты, которыя составляютЪ самую основу «пасторали» эпохи рококо: острая наблюдательность, внимательное приглядываніе кЪ натурѢ, связанныя сЪ какимЪ то опоэтизированіемЪ и «украшеніемЪ» этихъ наблюденій. СЪ одной стороны, это какЪ будто простые и очень жизненные наброски, сЪ другой — это изящнѢйшія «арранжировки» на темы, подсказанныя натурой. ВЪ этомЪ смыслѢ рисунки Блумарта являются и какимЪ то мостомЪ, перекинутымЪ отЪ маніеризма поздняго барокко кЪ стилю XVIII в., причемЪ легче ихЪ принять за произведенія временЪ Бушэ, Гюэ и Фрагонара, нежели за произведенія, современныя Дирку Хальсу, Эзайасу ванЪ де Вельде и Мирфельту.

ИнтереснѢйшимЪ образцомЪ ранней голландской живописи является и рисунокЪ рѢдчайшаго, но вЪ свое время извѢстнѢйшаго художника Бейтевеха, рисунокЪ, послужившій оригиналомЪ для гравюры Яна ванЪ де Вельде, представляющій стихію огня («Ignis»). Но рису-

нокъ интереснѣе гравюры. Въ послѣдней Вельде прибавилъ отъ себя заимствованный у Эльсгеймера ночной фонъ и освѣтилъ весь первый планъ отблескомъ пушечнаго выстрѣла. Рисунокъ Бейтевеха въ собраніи С. П. Яремича, напротивъ того, простой и непосредственный, точно воспроизводящій натуру этюдъ, сдѣланный мастеромъ на какихъ то городскихъ фортификаціяхъ. Любопытно прослѣдить и всю работу художника на этомъ листѣ. Можно различить то, что имъ схвачено сразу, отъ того, что далось ему съ бо́льшимъ трудомъ; такъ, нѣкоторыя части выправлены по блѣдному первоначальному желтоватому абрису черной тушью. Это не рисунокъ, предназначавшійся для любителей — это черновой набросокъ, сдѣланный художникомъ для себя, но, именно, рѣже всего попадаются старинные рисунки этого характера, вводящіе въ самые тайники работы.

Ранній періодъ нидерландскаго искусства XVII в. представленъ, кромѣ этихъ рисунковъ Блумарта и Бейтевеха, еще серіей маринъ, изъ которыхъ происходитъ и рисунокъ, имѣющійся въ собраніи К. А. Сомова, съ обозначеніемъ имени автора: Momper, который, вѣроятно, тождественъ съ Францемъ Момперомъ, родившимся въ Антверпенѣ въ 1609 г. и умершимъ тамъ же около 1660 г., послѣ пребыванія въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ въ Голландіи. Съ полной увѣренностью, однако, я не рѣшаюсь приписать эти рисунки названному художнику, въ виду ихъ нѣсколько примитивнаго характера, напоминающаго произведенія такихъ «примитивистовъ марины», какъ Вилләртсъ или Вроомъ. Во всякомъ случаѣ, эти рисунки тушью очень любопытны, знакомятъ насъ съ судостроеніемъ того времени, а нѣкоторые не лишены и особой романтической ноты. Наиболѣе сильное впечатлѣніе производитъ листъ, изображающій стычку огромныхъ старинныхъ судовъ, имѣющихъ видъ разъяренныхъ чудовищъ.

Мы не станемъ утомлять читателя перечисленіемъ другихъ примѣровъ фламандскаго и голландскаго искусства въ собраніи С. П. Яремича, пропустимъ даже четыре листа (изъ которыхъ одинъ «Плѣненіе сыновъ Израиля») Лейкена и восхитительный эскизъ масломъ, очень близкій къ Рубенсу. Лучше поспѣшимъ обратиться къ нѣкоторымъ послѣднимъ перламъ собранія. Среди нихъ на первомъ мѣстѣ стоитъ пейзажъ Рембрандта, представляющій для меня полную достовѣрность и снабженный, вдобавокъ, печатью собранія одного изъ ближайшихъ къ великому мастеру людей, Зоммера. Въ наше время имя Рембрандта неминуемо сопровождается сомнѣніями въ достовѣрности атрибуціи того или иного произведенія великому и столь «дорогому» мастеру. Высказывались сомнѣнія и относительно даннаго рисунка, причемъ указывалось на то, что существуетъ другой рисунокъ мастера, очень схожій съ этимъ. Однако, это обстоятельство не должно смущать. Во первыхъ, ничто въ этомъ рисункѣ не указываетъ на то, что передъ нами копія. Ни единый штрихъ не носитъ характера той робости, которая, несмотря на всѣ старанія и уловки, все же всегда выдаетъ руку копіиста. Съ другой стороны, мнѣ извѣстны и кромѣ того рисунки Рембрандта, очень близкіе одинъ къ другому по мотивамъ. Въ своихъ поискахъ за передачей своеобразнаго убогаго и плѣнитель-

В. Бейтевехъ: Выстрѣлъ изъ пушки.
(Собр. С. Н. Яремича).

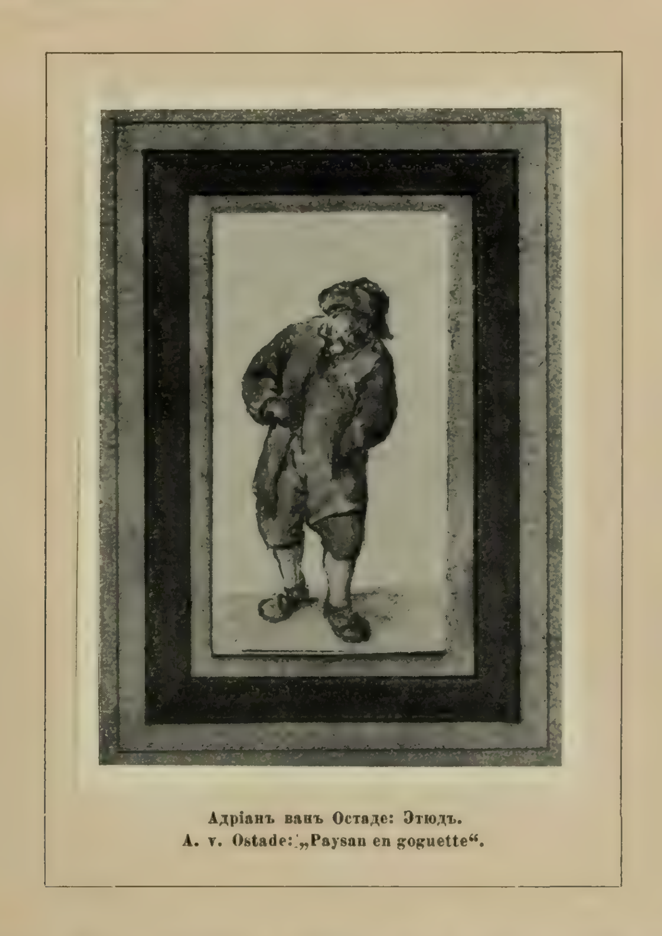
W. Buyteweeh: Le coup de canon („Ignis“).
(Coll. S. P. Iarémitch).



Рембрандтъ: Пейзажъ.
(Собр. С. П. Яремича).

Rembrandt: Paysage.
(Coll. S. P. Iarémitch).

наго характера родной природы, Рембрандтъ возвращался къ наиболѣе типичнымъ мѣстамъ по нѣскольку разъ. Рисунокъ собранія С. П. Яремича очень типиченъ для этихъ поисковъ голландскаго интимнаго пейзажа. Мы видимъ: дорогу, мостикъ, рощу, ферму, — вотъ и все; но почему то эти быстро намѣченныя формы говорятъ о цѣломъ мірѣ, о всей восхитительной плоской, обвѣянной вѣтрами, трудолюбивой и уютной странѣ, которая съ виду наименѣе казиста изъ всѣхъ европейскихъ странъ и, однакоже, удостоилась того, чтобы ее прославили величайшіе художники.



Адріанъ ванъ Остаде: Этюдъ.
A. v. Ostade: „Paysan en goguette".

Второй перлъ, рисунокъ перомъ ванъ Дейка, — одинъ изъ тѣхъ, что былъ исполненъ мастеромъ для сборника портретовъ «Icones virorum doctorum...». Изображаетъ этотъ портретъ графа Альвареса Базана, суроваго испанскаго генерала, соединяющаго въ своемъ горделивомъ, изможденномъ лицѣ черты сходства и съ Альбой и съ донъ Кихотомъ. Чрезвычайно интересны пріемы перовой техники, какъ бы предназначенные къ тому, чтобы подсказать граверу наиболѣе мѣткіе способы передачи рисунка, — мѣстами пунктиръ, мѣстами глубокій, твердый штрихъ, напоминающій работу рѣзца. При этомъ тонкій во всемъ расчетъ и опять таки совершенно исключительная «художественная сила воли»; относительно мельчайшей подробности



Матіасъ Меріанъ ст.: Благословеніе Іакова. Mathias Merian l'ainé: La bénédiction de Jacob.

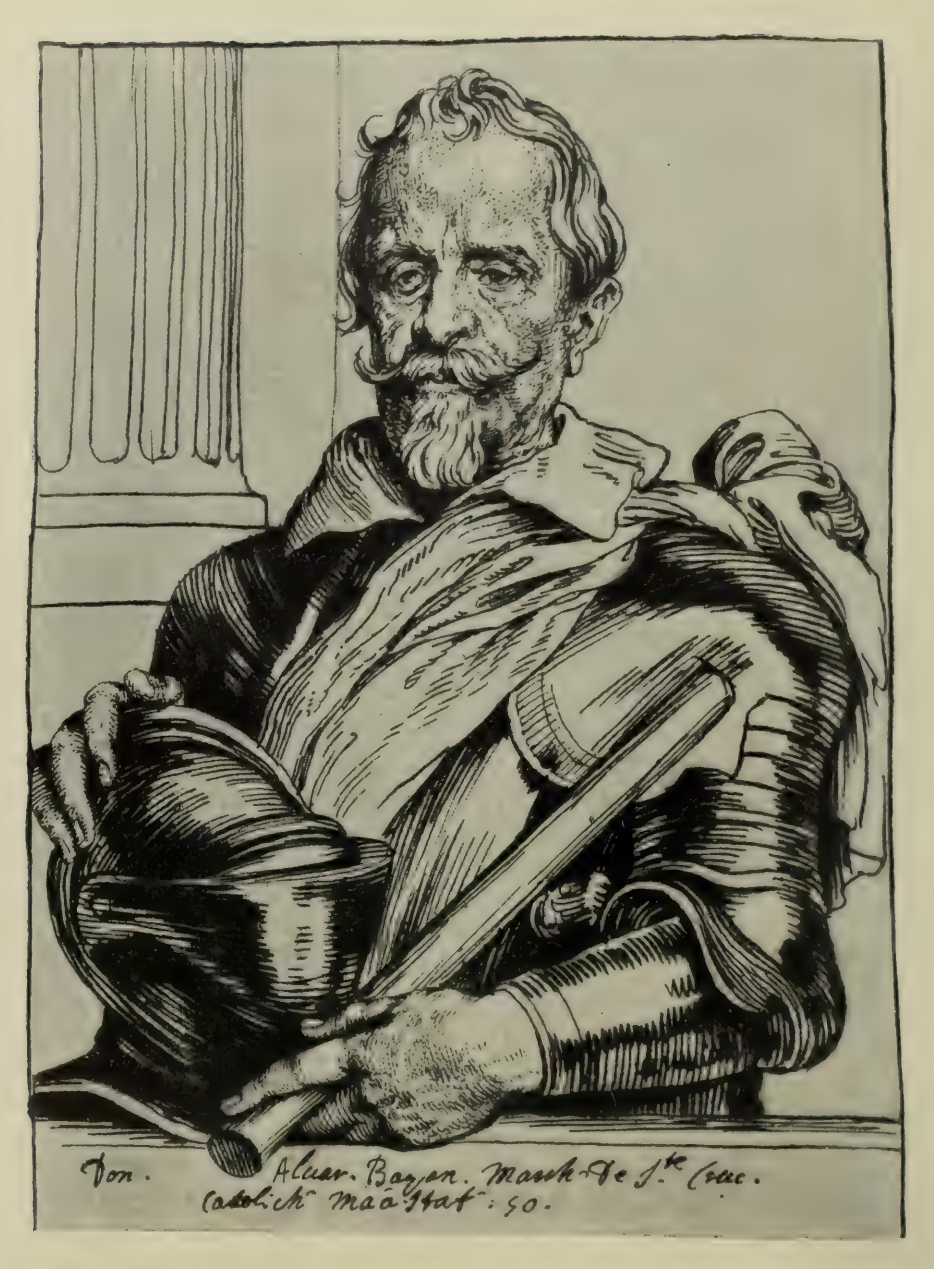
скажешь, что мастеръ зналъ, что дѣлалъ и сразу достигалъ намѣченной себѣ цѣли.

Представленъ въ собраніи С. П. Яремича и А. ванъ Остаде: небольшой акварелью, носившей въ коллекціи Галлишона, откуда она происходитъ, наименованіе «Paysan en goguette». Это не изъ тѣхъ рисунковъ мастера, въ которыхъ Остаде достигаетъ звучности и колоритности Рембрандта, это лишь скромный образчикъ творчества художника, неимѣющаго себѣ соперниковъ въ сообщеніи своеобразной жизненности самымъ обыденнымъ и даже «вульгарнымъ» сюжетамъ, взятымъ изъ деревенскаго быта. Однако и эта фигура старенькаго пьяненькаго мужичка, производитъ впечатлѣніе фиксированной жизни, выхваченнаго куска дѣйствительности, а изучая эти увѣренные пріемы рисунка, эту изящную раскраску, убѣждаешься, что этотъ крошечный лоскутокъ — произведеніе настоящаго большого художника.

Кончимъ нашъ обзоръ собранія С. П. Яремича еще одной серіей рисунковъ, принадлежащихъ перу извѣстнаго швейцарскаго художника-топографа и хроникера Матіаса Меріана, основателя цѣлой династіи превосходныхъ художниковъ, среди которой мы находимъ и Марію Доротею Меріанъ, состоявшую на службѣ при нашей Академіи Наукъ. На сей разъ, однако, Матіасъ Меріанъ не рисуетъ намъ замѣчательные виды европейскихъ странъ, не является передъ нами въ качествѣ художественнаго корреспондента, воспроизводящаго сенсаціонныя происшествія своего времени, но иллюстрируетъ Библію. Нигдѣ, однако, умѣлый мастеръ не выказываетъ себя такимъ тонкимъ и уютнымъ поэтомъ, такимъ достойнымъ преемникомъ Бриля и Эльсгей-

Янъ Лейкенъ: Плѣненіе сыновъ Израиля.
(Собр. С. П. Яремича).

Jan Liyken: La captivité des Israélites.
(Coll. S. P. Iarémitch).



А. в. Дейкъ: Альварецъ-Базанъ,
маркизъ де Санта Крусъ.
(Собр. С. П. Яремича).

A. v. Dyck: Aluarez Bazan,
Marquis de S-ta Cruce.
(Coll. S. P. Iarémitch).

мера, какъ именно въ этихъ легко начертанныхъ и легко растушеванныхъ картинкахъ, съ которыхъ были исполнены гравюры для Библіи «Die ganze Schrift des Alten und Neuen Testaments», изданной въ 1630 г. въ Страссбургѣ. Прелестны крошечныя фигурки, разыгрывающія сцены на первомъ планѣ, но еще прелестнѣе далекіе пейзажи, стелющіеся позади нихъ, долины горныхъ рѣкъ, лѣса и холмы, украшенные замками. Въ иныхъ сюжетахъ онъ подходитъ вплотную къ пріемамъ Бриля, въ другихъ онъ заимствуетъ цѣлыя фигуры у Темпесты, Цуккаро и другихъ италіанцевъ поздняго ренессанса. Но въ сущности непонятно, къ чему ему надобна эта посторонняя помощь, такъ какъ тамъ, гдѣ Меріанъ всецѣло предоставленъ себѣ, ему удается быть настолько изящнымъ и умѣлымъ въ манерѣ, настолько остроумнымъ въ замыслѣ, что хочется отвести этому скромному иллюстратору одно изъ самыхъ почетныхъ мѣстъ въ исторіи германской живописи.

Александръ Н. Бенуа.





«GALUCHAT» И ЕГО ПРИМѢНЕНІЕ ВЪ ИСКУССТВѢ.

(Baron A. de Foelkersam: Le galuchat et son application aux arts).

Говоря о различныхъ матеріалахъ, примѣняемыхъ въ прикладномъ искусствѣ, мы не хотимъ обойти вниманіемъ одинъ, составъ и происхожденіе котораго совершенно малоизвѣстны, тѣмъ болѣе, что самое его существованіе въ области искусства многими собирателями не замѣчено. Это — галюша̀, кожевидное вещество, бывшее въ большомъ употребленіи въ XVIII в. и въ началѣ XIX-го для столь распространенныхъ тогда несессеровъ, табакерокъ, таблетокъ, всевозможныхъ ящичковъ, коробочекъ и футляровъ и для покрытія ноженъ. Прочность, чистота, оригинальность и изящество этого матеріала — цѣнныя достоинства, которыми несправедливо пренебрегаютъ въ наши дни.

Матеріаломъ для изготовленія галюша служитъ кожа разныхъ видовъ рыбъ семейства Squalides Rapidae. Открытіе его изготовленія, заключающагося въ дубленіи и окраскѣ кожи морской собаки и ската и ея обработкѣ для покрытія указанныхъ выше предметовъ, составляетъ заслугу парижскаго кожевника Galuchat, жившаго при Людовикѣ XV; имя изобрѣтателя перешло на матеріалъ и сохранилось за послѣднимъ. Надо, однако, оговориться, что это изобрѣтеніе являлось новостью только для Европы, тогда какъ на Дальнемъ Востокѣ — въ Китаѣ, Converting Кореѣ. Японіи — и въ нѣкоторыхъ мусульманскихъ странахъ эта обработка рыбьей кожи производилась уже въ теченіе нѣсколькихъ столѣтій. Это аналогично изобрѣтенію фарфора въ Европѣ; въ обоихъ случаяхъ европейскіе работники послѣ долгихъ изысканій самостоятельно добились того производства, которое имъ уже было знакомо по заморскимъ образцамъ. Англичане утверждаютъ, что у нихъ подобное производство существовало еще до появленія работъ Галюша; какъ бы то ни было, остальной Европѣ такія издѣлія не были извѣстны и впервые она познакомилась съ ними на рынкѣ подъ названіемъ галюша.

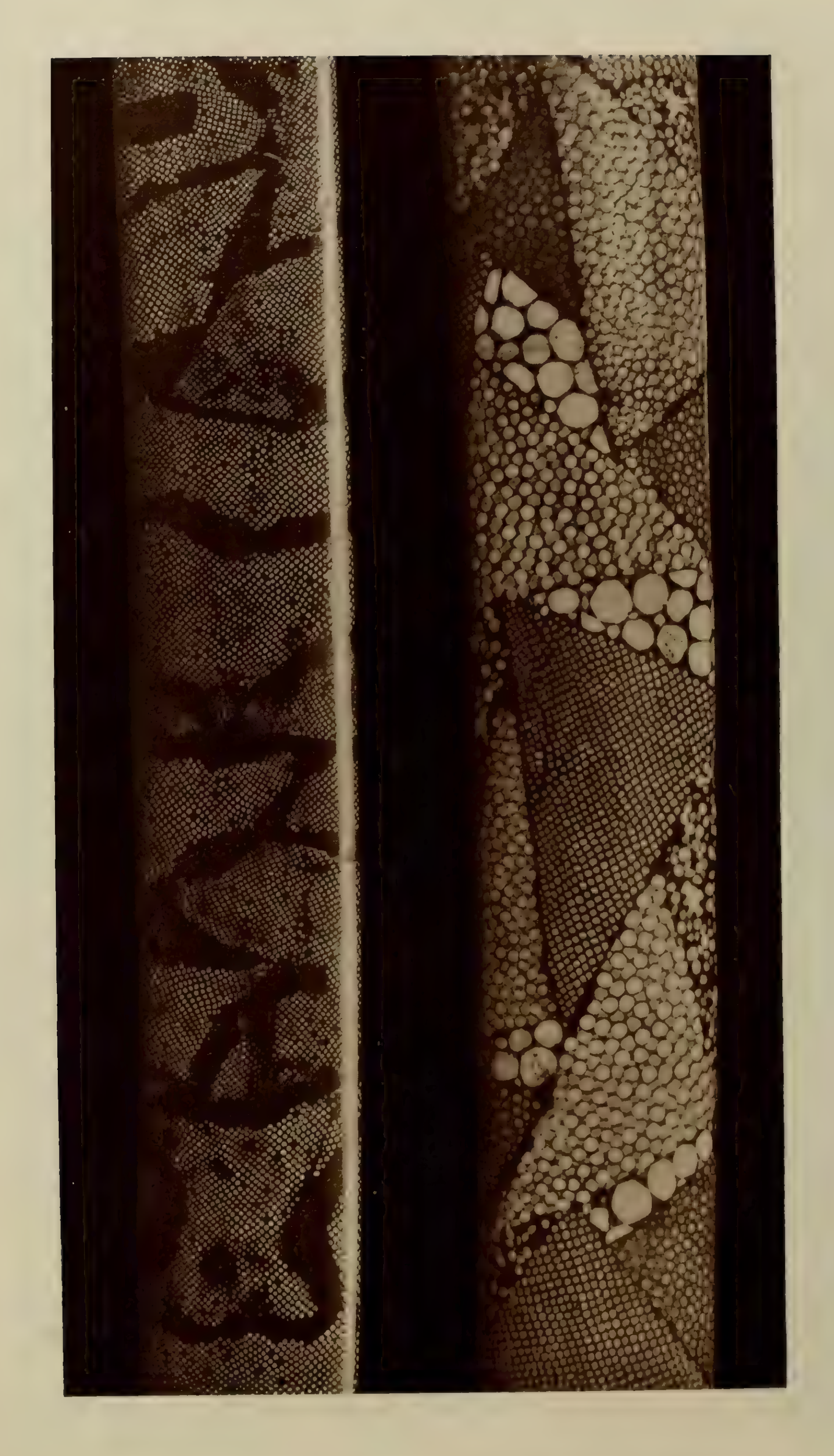
Акулы составляютъ группу рыбъ, изъ которыхъ самые крупные виды исчезли много тысячелѣтій тому назадъ и намъ извѣстны только благодаря сохранившимся остаткамъ, въ особенности по окаменѣлымъ зубамъ. Особенностью акулъ является хрящевой скелетъ, замѣняющій имъ кости, а кожа, густо усѣянная бо́льшими или меньшими костяными зернами, которыя образуютъ на ней какъ бы мозаику и служатъ рыбѣ



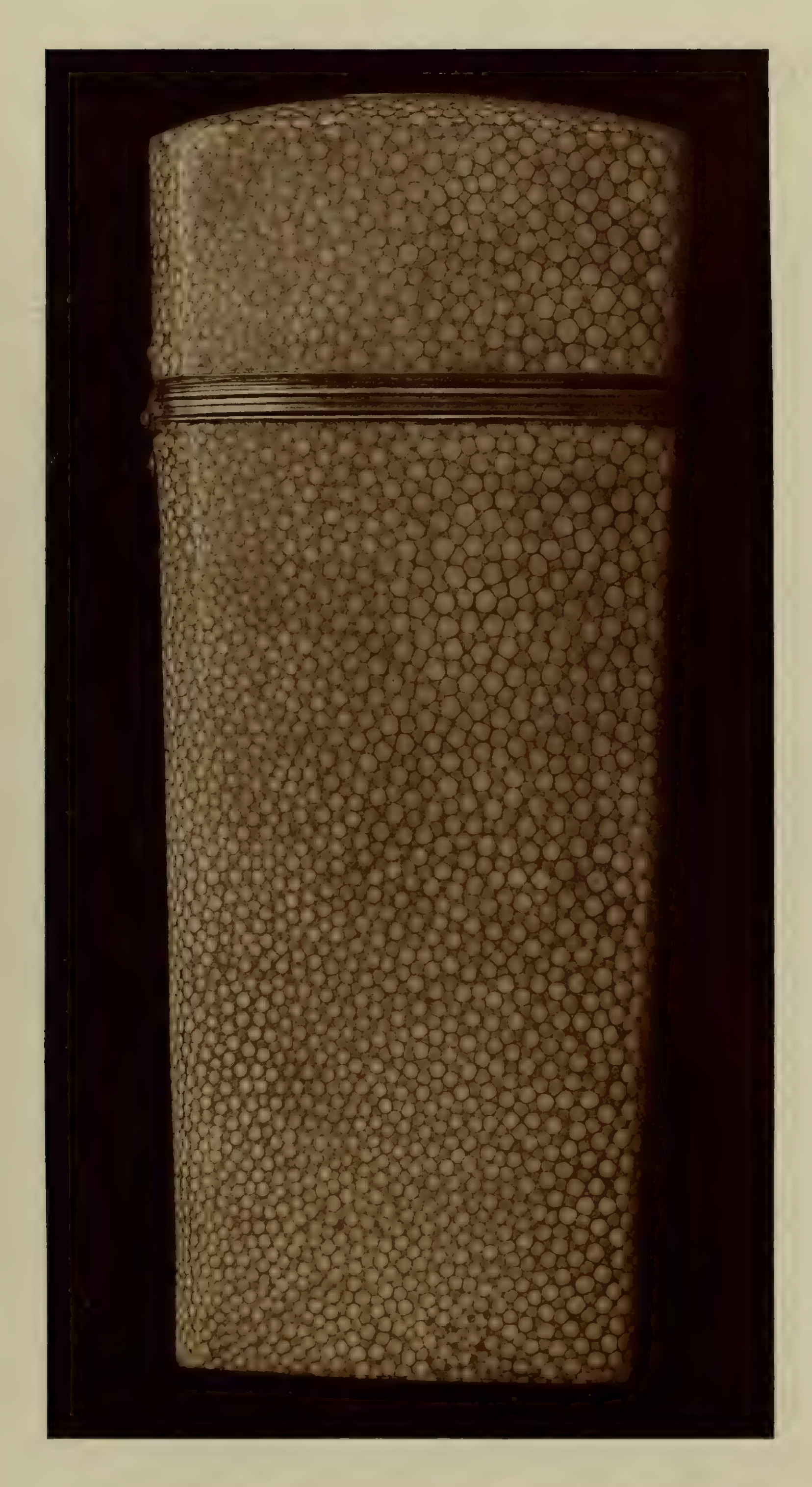
Рукоять японскаго меча начала XIX в.
Manche d'un glaive japonais (début du XIX-e s.).

Рукоять китайскаго меча XVII в.
Manche d'un glaive chinois. XVII-e s.

(Императорскій Эрмитажъ — Ermitage Impérial).



Детали японскихъ сабельныхъ ноженъ, обтянутыхъ разновидностями галюша.
Détail de gaines de sabres japonais, recouvertes de différentes espèces de galuchat.



Готовальня англійской работы конца XVIII в. (Императорскій Эрмитажъ).
Nécessaire, recouvert de galuchat. Travail anglais. XVIII-e s. (Ermitage Impérial).



Японская сабля XVIII в.
Sabre japonais. XVIII-e s.

Китайскій мечъ XVII в.
Glaive chinois. XVII-e s.

(Императорскій Эрмитажъ — Ermitage Impérial).

своего рода панцыремъ, кажется вымощенной мелкими камешками. Акулъ насчитывается до 70 видовъ. Среди нихъ для обработки годится кожа лишь немногихъ; у прочихъ костяныя зерна такъ тверды и остры, что кожа ихъ пригодна только для шлифовки металлическихъ издѣлій. «Морской ангелъ» достигаетъ 2-3 метровъ длины и сверху шоколаднаго цвѣта съ черноватыми расплывчатыми пятнами; онъ часто встрѣчается въ Средиземномъ морѣ и Атлантическомъ океанѣ, изрѣдка въ Нѣмецкомъ морѣ у южныхъ береговъ Англіи. Широкій и плоскій, съ двумя широкими плавниками, похожими на крылья (откуда и его названіе), онъ держится на самомъ днѣ моря и тамъ охотится за другими рыбами; полузарывшись въ песокъ, поднявъ живые глаза, онъ высматриваетъ добычу и стремительно бросается за ней; благодаря своей прожорливости онъ легко ловится на крючекъ. Кожа его употребляется для полировки и для подпилковъ, или ею обтягиваются рукоятки шпагъ и ножны кинжаловъ. Для тѣхъ же цѣлей примѣняется и кожа пилы-рыбы, встрѣчающейся въ Средиземномъ морѣ и отличающейся длиннымъ, узкимъ зубчатымъ продолженіемъ верхней челюсти, образующимъ какъ бы пилу.

Наилучшій, крупнозернистый галюша — самый рѣдкій и очень цѣнимый любителями — даетъ колючій скатъ, который водится въ Красномъ морѣ и въ Индійскомъ океанѣ. Въ теченіе долгихъ лѣтъ этотъ сортъ галюша попадалъ на рынокъ исключительно черезъ Англію и происхожденіе его оставалось тайною, пока Кювье не опредѣлилъ, къ какому виду скатовъ онъ относится. Колючій скатъ достигаетъ въ южныхъ моряхъ длины въ 3-4 метра, при ширинѣ въ 2 метра и вѣсѣ до 200 килограммовъ; тѣло его плоское и сверху кажется почти прямоугольнымъ; кожа шероховатая съ мелкими колючками, которыя съ годами обращаются въ шипы, вродѣ какъ у розъ; обычная окраска спинной стороны — пріятно-коричневая, неровная, со множествомъ болѣе свѣтлыхъ пятенъ, иногда совершенно сливающихся на грудныхъ плавникахъ; брюшная сторона совершенно бѣлая. Эти удивительныя плоскія рыбы — исключительно легкіе и изящные пловцы; длинный узкій хвостъ служитъ имъ рулемъ и онъ одинаково ловко плаваютъ въ вертикальномъ и въ горизонтальномъ положеніяхъ. Въ первомъ случаѣ ихъ движенія напоминаютъ полетъ хищниковъ въ воздухѣ, во второмъ — онѣ носятся по волнамъ, точно въ пляскѣ.

Обыденные и болѣе распространенные сорта галюша изготовляются изъ кожи другихъ видовъ скатовъ и нѣкоторыхъ мелкихъ видовъ акулъ, въ особенности изъ кожи описанной выше рашпили, которая въ свою очередь встрѣчается во множествѣ разновидностей.

Примѣненіе кожъ, просто выщелоченныхъ и обезжиренныхъ, безъ дальнѣйшей обработки, встрѣчается изстари въ Китаѣ и Японіи. Мы воспроизводимъ здѣсь рукоять японскаго меча начала XIX вѣка, обтянутую кожей ската. На ней ясно видно естественное строеніе желтовато-бѣлыхъ костяныхъ зеренъ, которыми, какъ будто, вымощена эта кожа; такая шероховатая поверхность отлично — пожалуй, лучше всякаго иного матеріала — подходитъ для рукояти оружія. Иногда такой нешлифованной кожей ската покрывались ножны. На рукояти воспроизво-

димаго нами далѣе китайскаго короткаго меча XVII вѣка мы видимъ другой видъ кожи ската въ совершенно иной обработкѣ: выдающіяся части костяныхъ зеренъ слегка сошлифованы, но лишь настолько, чтобы было удобно и не больно рукѣ. Это, въ сущности говоря, переходная ступень къ настоящему галюша, въ которомъ костяныя зерна спилены, такъ сказать, до корня. Такъ какъ нижняя, вросшая въ кожу, половина этихъ зеренъ имѣетъ, какъ и верхняя, коническую форму и они внѣдрены въ толщу кожи до наиболѣе широкой своей части — то ихъ можно свободно спиливать до уровня кожи, нисколько не уменьшая ихъ связи съ нею. При этомъ, въ виду того, что каждое зерно расположено совершенно отдѣльно и отъ сосѣдняго отдѣлено тонкимъ перешейкомъ кожи, то послѣ шлифовки и получается тотъ тонкій мозаичный узоръ, достоинство котораго зависитъ отъ величины, густоты и очертанія самыхъ зеренъ. Мы видимъ здѣсь воспроизведеніе японскихъ ноженъ для меча (въ цѣломъ видѣ и въ детали), покрытыхъ мозаикою галюша почти всѣхъ сортовъ кожъ акулъ и скатовъ, встрѣчающихся въ Японіи и поддающихся шлифовкѣ. Это очень занимательная и поучительная вещь. Мы различаемъ тутъ пять совершенно различныхъ сортовъ галюша (если позволительно и въ этомъ случаѣ держаться такого обозначенія, создавшагося въ Европѣ), поставленныхъ въ перемежку и съ такимъ расчетомъ, что они, въ свою очередь, образуютъ своего рода мозаику; здѣсь мы видимъ рѣдкій и дорогой, бѣлый крупнозернистый галюша рядомъ съ болѣе мелкимъ, напоминающимъ хорошую икру; затѣмъ тонкіе сорта, похожіе на шагреневую кожу, какъ бы усѣянные булавочными головками, и, наконецъ, такой, гдѣ бѣлыя пятна неравномѣрно разбросаны по черному фону. Эти разновидности, естественно, приводятъ насъ къ вопросу объ окраскѣ. Сперва довольствовались тѣмъ, что красили или протравливали только самую кожу — тонкіе промежутки между зернами, но затѣмъ, и исключительно въ Европѣ, научились сплошной окраскѣ, и ею достигались разные оттѣнки синяго, сѣраго или зеленаго цвѣта. Воспроизводимыя нами въ детали японскія сабельныя ножны обтянуты пятнистымъ, «тигровымъ» галюша, очень напоминающимъ нѣкоторыя змѣи-



Обтянутыя галюша ножны шпаги имп. Павла I. (Имп. Эрмитажъ).
Gaine du sabre de l'empereur Paul, recouverte de galuchat. (Ermitage Impérial).

Несессеръ англійской работы
XVIII вѣка.
(Императорскій Эрмитажъ).

Nécessaire recouvert de galuchat avec reliefs
en or. Travail anglais. XVIII-e s.
(Ermitage Impérial).



Готовальня и скребецъ англійской работы XVIII в. (Императорскій Эрмитажъ).

Nécessaire et grattoir. Travail anglais. XVIII-e s. (Ermitage Impérial).



Театральная трубка съ несессеромъ.
Англійск. раб. конца XVIII в.
(Императорскій Эрмитажъ).

Lunette d'opéra et nécessaire recouverts de galuchat. Travail anglais. Fin du XVIII-e s.
(Ermitage Impérial).

ныя шкуры; онъ является не результатомъ искусственной протравы, а представляетъ въ естественномъ видѣ кожу мраморнаго ската.

Маленькіе виды акулъ и скатовъ, встрѣчающіеся въ Средиземномъ морѣ, доставляютъ большую часть обрабатываемаго во Франціи матеріала. Тотчасъ послѣ лова ихъ, кожа съ нихъ сдирается, растягивается на доскахъ и пяльцахъ, медленно сушится и затѣмъ разрѣзается на куски. Въ нешлифованномъ видѣ они употребляются для подпилковъ для деревянныхъ и металлическихъ издѣлій, при отливкѣ изъ гипса, при прессованіи кожи для сѣделъ, при обработкѣ шагреневой кожи. Но послѣ шлифовки, когда проявляется красивая узорчатость этого матеріала, имъ обтягиваютъ или оклеиваютъ всевозможныя вещи. Франція оцѣнила его достоинства и въ XVIII столѣтіи создала и распространила моду на галюша. Лучшими и наиболѣе извѣстными мастерами въ этой области тогда были въ Парижѣ: Galuchat-père, изобрѣтатель описаннаго способа обработки, державшій мастерскую на quai des Morfondus и изготовлявшій, главнымъ образомъ, табакерки, шкатулочки, футляры для часовъ, ножей, бритвъ и т. п.; Galuchat-fils, помѣстившійся на quai de l'Horloge и уже въ 1752 г. считавшійся поставщикомъ «aux menus-plaisirs» дофина. Далѣе, на quai de l'Horloge du Palais находилась въ 1769 г. лавка Odinet, торговавшаго, кромѣ галюша, и черепаховыми издѣліями. Въ 1789 г. извѣстный Granchez впервые выпустилъ шпажныя ножны, крытыя галюша, и онѣ разбирались на расхватъ въ его популярномъ магазинѣ «Au petit Dunkerque», а въ 1791 г. «Pretot l'aîné, garnisseur du Roy et de Mgr le Dauphin», впервые примѣнилъ галюша для таблетокъ, этихъ излюбленныхъ и неизбѣжныхъ для щеголей, но почти никогда не употреблявшихся роскошныхъ записныхъ книжекъ, — драгоцѣнныхъ игрушекъ XVIII в.

О поддѣлкахъ галюша говорить не приходится, такъ какъ таковыми можно было бы считать только похожія на него бумаги — слишкомъ явныя подражанія. Скорѣе возможны смѣшенія со змѣиной шкурой, мелкимъ рисункомъ и блестящей поверхностью иногда близкой къ галюша и даже встрѣчающейся въ торговлѣ подъ этимъ названіемъ.

Для наглядности нашего утвержденія, какіе художественные предметы изготовлялись съ примѣненіемъ галюша, мы воспроизводимъ здѣсь еще нѣсколько вещей, принадлежащихъ — какъ, впрочемъ, и вышеприведенные — Галереѣ Драгоцѣнностей Императорскаго Эрмитажа. Во главѣ ихъ надо поставить очаровательный несессеръ англійской работы середины XVIII столѣтія. Ему придана форма миніатюрнаго комода, корпусъ котораго сплошь обтянутъ исключительно мелко-зернистымъ галюша, на фонѣ котораго очень отчетливо выдѣляются накладные ажурные золотые орнаменты выбивной работы въ стилѣ рокайль. Въ гнѣздахъ верхней дощечки покоится рядъ излюбленныхъ XVIII вѣкомъ мелочей изъ золота, хрусталя, фарфора и т. д., также обтянутыхъ галюша, гдѣ это представлялось удобнымъ — напримѣръ, зеркальце, ручка ножика. Золотой чеканный рельефъ на передней стѣнкѣ изображаетъ Палладу, сидящую съ амурами и павлинами въ боскетѣ пышной архитектуры, обвитомъ зеленью и цвѣтами, окруженную массою звѣздъ; на одной боковой стѣнкѣ сидитъ цѣлующаяся пара голубей, а на другой — горделивый павлинъ. Въ прорѣзяхъ помѣщено болѣе двадцати маленькихъ вещицъ: флаконы, чернильница и песочница, ножики, таблетки, уховертка, особая иголка для нитокъ, наперстокъ, коробочка для мушекъ и т. п. Весь комодикъ стоитъ на подносѣ съ зеркальнымъ дномъ и бронзовой рѣшеткой, въ свою очередь покоящемся на четырехугольной деревянной подставкѣ, обитой стального цвѣта шелкомъ съ аграмантомъ по краямъ; на этой подставкѣ возвышается зеркало въ золоченой бронзовой рамѣ стиля рокайль, служащее фономъ для комодика, и все это, наконецъ, окружено фарфоровыми фигурками — четыре времени года, павлинъ, лебеди и другія.

Большая готовальня, нами воспроизводимая, тоже англійской работы конца XVIII вѣка. Она обтянута галюша крупнаго узора свѣтло-сѣраго цвѣта, оправленнымъ въ серебро. Помѣщается въ ней десять предметовъ — линейки, циркули, ножи, рейсфедеры и т. п. Другая, меньшая, готовальня — такого же происхожденія, но цвѣтъ галюша, которымъ она покрыта, изъ сѣраго впадаетъ въ коричневый. Обѣ вещи принадлежали супругѣ Павла I, императрицѣ Маріи Θеодоровнѣ.

Далѣе идетъ театральная трубка съ несессеромъ, крытая галюша и оправленная въ чеканное золото: она исполнена въ Англіи, въ концѣ XVIII в. и снабжена помѣткою: «Ribright, optician fecit. London, by y-e King's Royal patent». Въ Галерею Драгоцѣнностей она вошла въ составѣ собранія великаго князя Сергія Александровича. Наконецъ, мы помѣщаемъ здѣсь шпагу императора Павла I, завѣщанную имъ великому князю Николаю Павловичу. Ножны ея обтянуты очень красивымъ галюша зеленоватаго цвѣта, превосходной выдѣлки и рѣдкой полировки. Оправа и эфесъ золотые, а послѣдній осыпанъ — можно бы сказать, вымощенъ — бриліантами, сапфирами и рубинами, среди которыхъ очень крупный индійскій бриліантъ-солитеръ удивительной воды. Исполнитель этой великолѣпной работы, къ сожалѣнію, неизвѣстенъ.

Бар. А. Фелькерзамъ.





СТАРЫЙ ПЕТЕРБУРГЪ.

ТОРГОВЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ПРОИЗВЕДЕНІЯМИ ВЪ XVIII ВѢКѢ.

(Окончаніе).

(P. Stolpiansky: Le vieux Pétersbourg. La vente d'objets d'art au XVIII siècle).

Кровавыя событія во Франціи, трагическая кончина Людовика XVI, отразились очень интересно въ одномъ изъ объявленій 1793 г.: [147] «За нѣсколько лѣтъ вызвалъ Людвигъ XVI славнаго гравера Миллера изъ Штутгарта въ Парижъ для вырѣзанія на мѣди по живописному первѣйшаго живописца Дюплези рисунку во весь его ростъ портрета. Несомнѣнно надлежать ожидало, что художественникъ для содѣланія себя таковой Королевской довѣренности къ его искуству и толь лестнаго предъ прочими французскими граверами предпочтенія, достойно употребилъ все возможное тщаніе, что и доказываетъ самая его работа. Но какъ по нещастію, по совершенномъ окончаніи оной, сему Монарху, по причинѣ лишенія его власти, не возможно было выполнить даннаго ему слова, то оный портретъ и остался въ рукахъ самого художественника, который передалъ его нынѣ Фрауенгольцеву въ Нюренбергѣ находящемуся естампному магазину, а г. Клостерманъ, уповая, доставленіемъ столь изящнаго произведенія художества, доказать публикѣ пріятную услугу, выписалъ оный въ Санктпетербургъ. Первые абдруки сего портрета можно получать на Невскомъ проспектѣ № 69, платя по 25 рублей за экземпляръ». Кромѣ этого портрета продавался въ томъ же 1793 г. эстампъ, [148] изображающій «Послѣднее свиданіе Людовика XVI, рисованный Даніелемъ Ходовецкимъ, а на мѣди рѣзанный Ебергардомъ Генне».

О портретахъ русскихъ государственныхъ дѣятелей мы нашли не много указаній: въ 1789 г. были въ продажѣ гравюры «покойнаго адмирала Грейга, съ оригинальной картины Левицкаго, рѣзанная двора Ея Императорскаго Величества гравиромъ Жамесомъ Валкеромъ по 5 рублей»; [149] «весьма искусно потрафленный портретъ Его Сіятельства Князя Потемкина Таврическаго, портретъ гр. Румянцова и портретъ плѣненнаго Паши Очаковскаго, первыя два по 2 р. по 50 к., а послѣдній по рублю». [150] О портретѣ графа Панина сохранилось слѣдующее из-

вѣстіе: [151] «Г. РадигЪ, увѣдомляя почтенную публику, что онЪ имѣлЪ честь сЪ живописной Его Императорскому Высочеству Государю Великому Князю Павлу Петровичу принадлежащей и господиномЪ РослейномЪ сЪ натуры Его Сіятельства прежде бывшаго Его Высочества дядьки и перваго Ея Императорскаго Величества Министра графа Никиты Ивановича Панина писанной картины, снять на мѣди копію, которая представляетЪ Его Сіятельство, лѣвою рукою опершись на столЪ, вЪ великолѣпной одеждѣ, украшенЪ разными орденами и всѣми прочими знаками отличія, какЪ то звѣздами, крестами и бриллъянтовымЪ аполетомЪ и столь искусно гравированЪ, что вЪ ней вся драгоцѣнность его убранства ясно изображена, проситЪ гг. подписавшихся на оный портретЪ для полученія первоначальныхЪ абдруковЪ присылать за своеручнымЪ подписаніемЪ билеты кЪ нему, Радигу, вЪ ПреображенскомЪ полку вЪ собственный его домЪ или вЪ гвардейскую школу, ласкаясь при томЪ, что и тѣ, которые работу его вниманія своего удостоятЪ, не безЪ удовольствія, вЪ ожиданіи своемЪ, останутся. Цѣна портрету 10 рублей».

Сохранилось описаніе подписки и продажи нѣкоторыхЪ гравюрЪ на текущія событія. ТакЪ вЪ 1770 г. [152] «нѣкоторый весьма искуссной ФранцузЪ намѣренЪ вырѣзать вЪ большой листЪ на мѣди одержанную славнымЪ РоссійскимЪ ИмператорскимЪ войскомЪ прошедшаго года Августа 19 дня при рѣкѣ Днестрѣ побѣду, по точному изображенію славнаго италіанскаго историческаго живописца Гуглилми»; вЪ 1786 г. продавался за 80 коп. «ЭстампЪ, представляющій шествіе чрезвычайнаго и полномочнаго посла Ея Императорскаго Величества князя Николая Васильевича Репнина изЪ полеваго его стану при Жванцѣ кЪ мѣсту на Днестрѣ, гдѣ происходила размѣна сЪ чрезвычайнымЪ турецкимЪ посломЪ Іюля 2 дня 1775 года».[153] 7 мая 1791 г. поступилЪ [154] вЪ продажу эстампЪ, на который подписка принималась вЪ 1790 г. [155] и который изображалЪ «бывшее Маія 2-го 1790 года на Ревельской рейдѣ толь для Россіи достославное сраженіе»; гравировалЪ этотЪ эстампЪ «УльрихЪ ВайдЪ». НаконецЪ, вЪ 1793 г. на художественное поприще выступилЪ секретарь ГубинЪ, [156] личность совершенно неизвѣстная и очень интересная, хотя бы по тому торгу крѣпостными людьми, который ГубинЪ производилЪ вЪ Петербургѣ, а также по переводу чувствительно-мистическихЪ книгЪ. ГубинЪ объявлялЪ, что «вЪ 1791 году имѣлЪ счастіе поднести Ея Императорскому Величеству Хронологическую картину, представляющую театрЪ прошедшей сЪ турками войны, вЪ разныхЪ изображеніяхЪ дѣлаемыхЪ перомЪ сходственныхЪ во всемЪ сЪ печатными, за которую получилЪ Высочайшее Ея Величества благоволеніе. Нынѣ онЪ здѣлалЪ подобную первой сЪ прибавленіемЪ фигурЪ и сЪ машиною. Желающіе оную имѣть, могутЪ ее видѣть вЪ его домѣ, состоящемЪ на ПескахЪ, близЪ церкви Рождества Христова». Что это за картина, кЪ сожалѣнію, не удалось выяснить.

Первое объявленіе, которое мы нашли о продажѣ скульптурныхЪ произведеній, относится кЪ 1751 г., [157] и мраморЪ продавался вЪ очень интересной компаніи: «На сей недѣлѣ вЪ пятницу, пополудни вЪ 3 часа, чрезЪ авкціониста Сутова сЪ публичнаго торгу

проданы быть имѣютъ 8000 порожныхъ бутылокъ, Італіанскіе мраморные столы, камины, статуи, архангелогородскія селди и анчоусы и многія другія вещи». При этомъ необходимо замѣтить, что почти все XVIII столѣтіе такіе предметы домашняго обихода, какъ мраморные столы, камины и т. п., почитались за «скульптурныя произведенія» и продавались наравнѣ съ ними. Такъ, напримѣръ, въ 1786 г.[158] «въ большой Мѣщанской въ Боллиновомъ домѣ дѣлаются и продаются у рѣзщика Миллера разные мраморные камины съ бронзовыми, также и мраморными украшеніями и съ фарфоровыми медаліонами». Черезъ два года рѣзчика Миллера смѣнилъ какой то италіанскій купецъ Іосифъ Фледри,[159] у котораго «имѣлись для продажи съ самаго лучшаго Италіанскаго разноцвѣтнаго мрамора хорошихъ мастеровъ работы, какъ то камины, постаменты, бюсты, вазы, столовыя и каминныя доски, также изъ мрамора натурально дѣлаемыя фрукты». Занимался этой продажею и рѣзчикъ Естерейхъ[160] (надо думать, отецъ скульптора и живописца Александровскихъ временъ); онъ продавалъ «изъ сѣрого мрамора подоконники, предъ камельни» и «изъ Лифляндскаго камня балясы».

Продажа дѣйствительно художественныхъ скульптурныхъ произведеній была вполнѣ случайною, и о ней мы нашли слишкомъ мало указаній. Отчасти къ художественнымъ произведеніямъ можно отнести продававшіеся въ 1757 г.[161] «на Адмиралтейской сторонѣ, въ Малой Морской, близъ Синяго мосту, въ домѣ капитана Петра Тимофеева Савельева мраморные грудные портреты съ пьедесталами западныхъ и восточныхъ императоровъ и философовъ самаго добраго мастерства» — хотя, конечно, нужно думать, что это были обычные, кустарной работы, бюсты; можетъ быть, часть изъ нихъ была куплена для украшенія Лѣтняго сада, такъ какъ приблизительно въ это время производился ремонтъ статуй въ Лѣтнемъ саду. Другія указанія на художественныя произведенія будутъ слѣдующія: [162] «6 іюля 1780 году въ биржѣ продаваться будетъ 1 фигура $2^1/_4$ аршина высоты групъ Венеры и Купиды»; въ 1792 году [163] «въ домѣ полковницы Анны Ивановны Вакселевой подлѣ дровянаго запаснаго магазина на Мойкѣ, противъ Галернаго двора № 578, продавались скульптурной работы славнаго мастера двѣ превосходныя штуки»; въ 1793 г. [164] «въ 5-ой линіи Васильевскаго острова въ домѣ полковника и кавалера Смирнова въ среднемъ этажѣ (здѣсь жилъ, очевидно, или какой то художникъ или спеціальный торговецъ художественными произведеніями, такъ какъ постоянно встрѣчаются объявленія о продажѣ въ этомъ домѣ) продаются разные Карарскаго мрамора вещи, а между ними разныя древности, изображеніе купающейся Венеры»; наконецъ, въ 1794 г. за 350 рублей на томъ же «Васильевскомъ островѣ между большимъ и среднимъ проспектомъ въ 5-ой линіи д. № 176 продавался Государя Петра Великаго мраморный бюстъ, дѣланный съ воскового Его Величества изображенія, находящагося въ Императорской кунсткамерѣ». Ниже мы дѣлаемъ предположеніе, чьей работы былъ этотъ бюстъ.

Не разъ уже упоминаемый нами Клостерманъ, надо полагать, пытался организовать и продажу бюстовъ — но, очевидно, покупа-

телей не нашлось и его попытка потерпѣла фіаско, такъ какъ онъ уже не повторялъ своего въ высшей степени любопытнаго объявленія 1794 г.: [165] «На Невской перспективѣ, насупротивъ Новой Исакіевской улицѣ (нынѣшняя Малая Морская) домъ № 69, продаются въ лавкѣ у г. Клостермана слѣдующіе подъ мраморъ сдѣланные бюсты: 1) Виргиліо 2) Демосфена 3) Гипократа 4) Платона 5) Сенеки 6) Сапфы 7) Горація 8) Аристокла 9) Марка Аврелія 10) Агриппины 11) Бакона 12) Свифта 13) Пріора 14) Лока 15) Конгренса 16) Милетона 17) Гаррика 18) Іоррика 19) Поппе 20) Шекспира 21) Адисона 22) Невтона 23) Дридена 24) Геллерта 25) Лессинга 26) Вольтера 27) Жанъ Жака Руссо 28) Винкельмана 29) Менгеса 30) абата Райнеля 31) Фридриха II и другіе».

Вообще въ Петербургѣ въ XVIII в. находили гораздо удобнѣе смотрѣть скульптурныя произведенія, чѣмъ ихъ пріобрѣтать; этимъ обстоятельствомъ пользовались предпріимчивые иностранцы и одинъ изъ нихъ въ 1786 г. печаталъ: [166] «Высокопочтенной публикѣ чрезъ сіе извѣщается, что желающіе видѣть изящную и самыми знатоками превозносимую статую покойнаго короля Прусскаго, во весь его ростъ, которая привезена изъ Берлина и облечена въ тѣ платья, какія Его Величество носить изволилъ, благоволятъ приходить въ Демутовъ трактиръ ежедневно отъ 9 часовъ утра до 8 часовъ вечера. Статуя же представляетъ Его Величество, возвращающагося съ параднаго мѣста въ свои покои и разбирающаго полученныя во время отбытія его прошенія, дабы дать на оныя повелѣнія. За входъ платятъ частные люди по 1 рублю, а знатные особы по своему изволенію».

Закончимъ наши слишкомъ отрывочныя свѣдѣнія о торговлѣ скульптурными произведеніями нѣкоторыми данными къ біографіи талантливаго скульптора Ѳ. Шубина. Въ 1794 г. мы нашли такое объявленіе: [167] «Надворный совѣтникъ и Екатерининскаго Университета профессоръ скульптуры Ѳ. Шубинъ продаетъ свой деревянный на Васильевскомъ островѣ въ 5 линіи между большимъ и среднимъ проспектомъ № 176 находящійся домъ съ каменнымъ на дворѣ строеніемъ и садомъ. Ровно продаетъ онъ разные инструменты, мраморы, алебастровыя и мѣдныя фигуры и бюсты». Сравнивая это объявленіе съ вышепомѣщеннымъ о продажѣ за 350 руб. мраморнаго бюста Петра Великаго, мы видимъ, что послѣдній продавался въ домѣ Шубина и поэтому можемъ допустить, что этотъ бюстъ могъ быть именно его работы.

Русское кладбище — особенно сравниваемое съ италіанскимъ — представляетъ и въ настоящее время слишкомъ печальный видъ запустѣнія. Могилы не охраняются, памятники, даже работы извѣстныхъ скульпторовъ, приходятъ въ упадокъ, разрушаются. Весьма понятно, что въ XVIII вѣкѣ видъ кладбища былъ еще хуже — и, дѣйствительно, только въ 1799 г. мы нашли любопытное извѣщеніе, что «Каменосѣчецъ и рѣщикъ Антона Гисова», «производившій предъ симъ работу на Волковомъ кладбищѣ» [168] и жившій въ это время «въ Литейной части противъ Владимірской церкви въ темножелтомъ деревянномъ № 115 домѣ дѣлаетъ украшенія для гробницъ, какъ то: пирамиды, пьедесталы, всѣхъ сортовъ монументы съ мраморомъ и безъ онаго,



„Архитектура“. Изъ книги: „Зрѣлище природы и художествъ, ч. II. Спб. 1784 г.“.

также и простые надгробные камни съ весьма красивыми на разныхъ языкахъ надписями, да и здѣшній камень обдѣлываетъ онъ такъ, что онъ подобенъ бываетъ настоящему мрамору». [169]

Появленіе этого объявленія, конечно, свидѣтельствуетъ о томъ, что желаніе и стремленіе украшать могилы монументами стало распространяться и въ среднихъ слояхъ русскаго общества. [170]

Сообщимъ еще нѣсколько замѣтокъ о торговлѣ медалями, монетами и тѣми вещами, которыя не считаются уже художественными произведеніями, но причислялись къ таковымъ въ XVIII вѣкѣ.

Медали на разныя торжественныя и печальныя происшествія, обыкновенно раздаваемыя извѣстнымъ лицамъ, поступили въ продажу, какъ кажется намъ, въ 1761 г. [171] «Желающіе покупать медали, здѣланныя на высокославныя дѣла Россійскихъ пресвѣтлѣйшихъ Монарховъ съ начала рожденія и вступленія на Всероссійскій престолъ блаженныя и вѣчной славы достойныя памяти Государя Императора Петра I по второе замиреніе съ Шведами въ Абовѣ, то есть по 1743 годъ, явиться могутъ въ Монетной Канцеляріи». Въ этомъ извѣщеніи нѣтъ указаній ни на число медалей, ни на ихъ стоимость. Слѣдующее объявленіе 1764 г. пополняетъ до извѣстной степени этотъ пробѣлъ: [172] «Государственная бергъ-коллегія въ монетномъ департаментѣ продаются 42 сорта медалей, напечатанныхъ на оловѣ, на всѣ имѣющіеся на Санктпетербургскомъ монетномъ дворѣ штемпели на славныя дѣла Россійскихъ Монарховъ, каждый сортъ по 6 рублей». Наконецъ, объявленіе 1768 г. позволяетъ точно установить число медалей, имѣв-

шихся къ этому году на Монетномъ дворѣ: «на Монетномъ дворѣ напечатано оловянныхъ медалей 50 сортовъ, въ каждомъ сортѣ по 63 медали, съ начала рожденія Петра Великаго и понынѣ, каждой сортъ продается по 10 рублей». Мы приводимъ эти цифры, думая, что ими, можетъ быть, воспользуются лица, работающія по нумизматикѣ.

Въ 1770-хъ годахъ въ Петербургѣ начинаютъ появляться пріѣзжіе нумизматы, предлагающіе любителямъ-петербуржцамъ на продажу различныя коллекціи. Такъ, въ 1774 г. «у Вильгельма Каде, [173] живущаго подлѣ Галернаго двора въ домѣ графини Ефимовской, продается изящнѣйшее древнихъ Греческихъ и Римскихъ золотыхъ, серебренныхъ и желѣзныхъ монетъ собраніе, а особливо между ними послѣдованіе Римскихъ Императоровъ, цѣною за 1000 голландскихъ червонныхъ». Въ томъ же году нами отыскано другое извѣщеніе: [174] «Въ большой Милліонной въ Оберкампфовомъ домѣ продано быть имѣетъ собраніе рѣдкихъ медалей Римскихъ Императоровъ въ числѣ которыхъ 118 серебрянныхъ да 100 мѣдныхъ за дешевую цѣну, всѣ вмѣстѣ за 250 рублей». Наконецъ, еще одно объявленіе 1789 г.: [175] «Въ типографіи Сухопутнаго Кадетского Корпуса у фактора Сома продаются 9 сортовъ недавно изъ Берлина привезенныхъ хорошо дѣланныхъ серебрянныхъ медалей съ надписаніемъ поздравленій на новый годъ». Что это за поздравительныя медали — мы, къ сожалѣнію, не знаемъ.

Въ 1790-хъ годахъ въ большомъ распространеніи въ Петербургѣ были художественныя китайскія издѣлія; продавались они въ нынѣшнемъ Маломъ Гостиномъ дворѣ, извѣстномъ въ то время подъ названіемъ «Ямщиковы лавки» (Ямщиковъ, богатый петербургскій купецъ, построившій ихъ). «Въ Гостиномъ дворѣ въ лавкѣ Ямщикова № 14, что противу банка, продаются китайскіе большіе гравированные листы и шелковыя, красками рисованныя лѣнты». [176] Это объявленіе 1791 г. дополнялось въ 1795 г.: [177] «Китайскіе на бумагѣ рисованные обои, заморскіе китайскіе живописные рисунки». Находили спросъ и гарусомъ шитыя картины: [178] «Близъ Демутова Дома, въ новозаведенной по Мойкѣ подъ № 283 пудренной фабрикѣ въ имѣющемся при оной магазинѣ продаются вновопривезенныя гарусомъ шитыя картины, копіи славныхъ мастеровъ: глава Іисуса Христа, трудовъ г. Гарраха, голова нѣкоего старца, трудовъ Деннера, голова Апполлоса, работы Белведера по рисунку Зейдельмана, Ландшафтъ фонъ деръ Вельда, фрукты фонъ Гема и 2 картины фруктовъ, представляющія картины дѣланныя съ натуры». Наконецъ, продавались какія то оптическія и портретныя машины: «за стеклянными кулисами картинки, служащія къ увеселенію и къ забавному празднаго препровожденія времени, могутъ имѣть въ большой Милліонной въ д. Попапелопуловомъ у француза Репеше цѣною 1 рубль, а другія по 2½ рубля»; [179] «близъ Аничкова мосту на Невскомъ проспектѣ № 1441 въ домѣ купца Маленькова во 2-мъ этажѣ продается самой лучшей работы портретная машина, желающіе оную купить могутъ о цѣнѣ узнать отъ человѣка Алексѣя Волкова»; [180] «продается оптическая машина со 190 перспективными видами, о цѣнѣ оной спросить въ домѣ Ея Свѣтлости принцесы Нассау-Зигенъ, у швейцара». [181]

Одно время петербуржцы полюбили миніатюрныя изображенія, и тотчасъ явились «въ Погенполевомъ домѣ табакерки съ изображеніями монумента Петра Великаго по 1 р. каждая»,[182] «миніатюрный планъ С.-Петербурга для табакерки 50 копѣекъ»[183] и «въ рынкѣ подъ Щукинымъ домомъ въ шляпной лавкѣ подъ № 15 у купца Степана Филиппова есть въ продажѣ для перстня портретъ покойнаго Римскаго Императора Іосифа II. Цѣна 25 рублей».[184]

Имѣются у насъ опять таки отрывочныя свѣдѣнія и о матеріалахъ для рисованія, и о цѣнахъ на послѣдніе. Въ 1754 г. «Шляхетной Кадетской корпусъ» вызывалъ[185] желающихъ «для обученія кадетовъ фортификаціи и рисованію поставить красокъ и другихъ вещей». Былъ приложенъ нижеслѣдующій реестръ, съ указаніемъ количества, а также цѣны:

браунроту свѣтлаго . . .	1 фунтъ	ниже	48	коп.	фунтъ
блейвейсу	$4^1/_2$ »	»	8	»	»
гуммиарабику	2 »	»	$21^1/_2$	»	»
гуммигуту	$2^1/_2$ »	»	$99^1/_2$	»	»
коеморъ тартары	1 »	»	32	»	»
квасцовъ	1 »	»	6	»	»
карандашей ординарныхъ .	160 дюжинъ	»	57	»	дюжина
» красныхъ . .	80 »	»	30	»	»
океру свѣтлаго	$^1/_2$ фунта	»	2	руб.	фунтъ
пензелей	100 дюжинъ	»	20	коп.	дюжина
цыноберу	10 золотн.	»	1	»	золотникъ
шипшельбу темнаго . . .	10 »	»	$2^1/_4$	руб.	фунтъ
пергаменту	2 кожи	»	2	»	каждую

Приводимъ точно этотъ реестръ, тѣмъ болѣе, что онъ единственный за весь XVIII вѣкъ. Для нѣкотораго сравненія можемъ указать, что въ 1748 г. напечатанъ другой вызовъ:[186] «За поставку къ Конюшенному Ея Императорскаго Величества двору во весь нынѣшній годъ красокъ и прочаго явившейся купецъ проситъ ...». Правда, въ этомъ случаѣ краски требовались главнымъ образомъ не для художества, а для крашенія экипажей, но при неимѣніи другихъ данныхъ, приходится довольствоваться и этимъ сравненіемъ. Изъ второго реестра видно, что платили «за хорошую берлинскую лазорь по $6^3/_4$ к. золотникъ, среднюю по $5^3/_4$ к., за умру по $12^3/_4$ к. за фунтъ, за вохру темную по $^3/_4$ к. фунтъ, за венецейскій баканъ по 8 р. $54^3/_4$ к. фунтъ, за неаполитанскую желть по $2^3/_4$ к. золотникъ, за сурикъ Котинской по 11 к. фунтъ».

Частныя объявленія о продажѣ красокъ мы стали находить съ 1786 г.:[187] «На Сѣнной отъ Гороховой къ рынку во 2-омъ домѣ надъ желѣзными лавками № 94 продаются ящиками сухія въ палочкахъ разнаго сорту краски, маленькіе ящики по 1 рублю, а большіе по 2 рубля»; въ 1794 г. появились въ продажѣ разведенныя краски:[188] «Въ домѣ вдовы Поповой, что у Синяго мосту въ мебельномъ магазинѣ Томсена имѣются для раскрашиванія плановъ и эстамповъ семи цвѣтовъ разведенныя краски, изъ которыхъ составляются прочіе колера, также китайская тушь. Банка, вмѣщающая въ себѣ 7 бутылочекъ, цѣною 5 р. 50 к.».

Сперва красками торговали иностранцы. «Въ находящейся у Красного Мосту въ Кусовниковомъ домѣ нѣмецкой лавкѣ имѣются Англинскія для миніатюрной живописи краски», [189] или «У шеколаднаго фабриканта Іозефа Цахорія имѣются лучшія Италіанскія для живописцевъ краски и сіенская земля», [190] но потомъ къ нимъ присоединились и русскіе торговцы: «Московской части домъ кузнечнаго мастера Ивана Дубрянцева № 2024 у финифтянаго и золотописаннаго дѣла мастера Михаила Лосова можно получать разведенныя для живописной и миніатюрной рисовкѣ на финифтѣ и пергаментѣ краски. Цѣны имъ умѣренныя». [191] Замѣтимъ, что «миніатюрныя краски» продавались «въ раковинахъ». [192]

Пергаментъ долгое время выписывался изъ за границы, хотя были дѣланы попытки устроить въ Петербургѣ пергаментную фабрику, но на ней дѣла шли плохо, и въ 1745 г. Іоганъ Фридрихъ Розе продавалъ «на Василіевскомъ островѣ на большой перспективѣ въ 4-ой линіи дѣланной здѣсь въ Санктпетербургѣ добротою противъ заморского (т. е. такого же качества) пергаментъ живописной, рисовальной, пищей, печатной, патентовой, литавреной, барабанной, переплетной, также крашеной красной, желтой и зеленой на умбранулы». [193]

Въ 1790 г. въ Петербургѣ появилась впервые «калька»; вотъ какъ извѣщались о ней обыватели: «Въ Литейной части въ Гагаринской улицѣ противъ Роговиковой фабрики въ домѣ придворнаго казначея Курятникова подъ № 13 во 2 этажѣ продается транспорантная нѣкоторымъ Химикомъ изобрѣтенная бумага бѣлаго цвѣту, прозрачностію стеклу уподобляющаяся, по которой не только иглою, но и перомъ всякими чернилами рисуется гораздо легче, нежели по лучшей обыкновенной бумагѣ. Она весьма полезна для различныхъ употребленій, какъ всѣмъ вообще господамъ художникамъ, такъ и госпожамъ, упражняющимся въ вышиваніи узоровъ, равно также нѣкоторымъ фабрикамъ и разнымъ мастерскимъ, работы по рисункамъ исправляющимъ. Оная бумага въ означенномъ домѣ ежедневно отъ полудни до вечера продаваться будетъ по слѣдующимъ цѣнамъ: полулистами по 25 коп., цѣлыми листами по 45 коп.; желающимъ же взять большее количество уступается отъ полудести по 5 копѣекъ, а отъ цѣлой дести по 10 копѣекъ, съ каждаго листа. Равная же противу сей цѣны уступка будетъ здѣлана желающимъ заказать оную для продажи по большимъ Россійскимъ городамъ, гдѣ она безъ сумнѣнія принята будетъ за немалую рѣдкость, ибо подобной прозрачности оной бумаги не только здѣсь, но нигдѣ и въ чужестранныхъ государствахъ въ продажѣ не имѣется. Пробы ея раздаются въ 1/4 листа по 15 коп.». [194]

Изобрѣтатель не удовлетворился первымъ успѣхомъ, продолжалъ свои опыты, и къ концу того же 1790 г. сталъ выпускать эту бумагу двухъ сортовъ: [195] «1-ый сортъ для рисованія, продается листами, безъ разбору количества, сколько кому угодно, за каждый листъ по 50 к. 2-ой сортъ для обученія молодыхъ дѣтей писать хорошимъ почеркомъ помощью печатныхъ прописей продается по полу и цѣлыми дестями изъ 24 листовъ по 5 рублей десть».

Въ 1791 г., какъ кажется, появилась впервые резинка; звалась она тогда «еластическая кожица для стиранія карандашу»; [196] въ 1793 г.

вмѣсто этого длиннаго названія стали употреблять болѣе короткое, но также странное названіе: «резинаеластика для стиранія красокъ и карандашу». [197] Наконецъ, въ 1794 г. появилось объявленіе перваго писчебумажнаго магазина, находившагося на Мойкѣ, подъ № 284, при пудренной фабрикѣ. Въ этомъ магазинѣ продавались: [198] «аглинская бумага съ золотымъ обрѣзомъ и безъ обрѣзу, пергаментъ, рисовальная бумага, книги, научающія рисовальному искусству и все, что къ рисованію или письмоводству принадлежитъ, какъ то: разныхъ цвѣтовъ мелъ, черные и красные чернила, китайская тушь, карандаши, пензели, голландскія чиненныя и нечиненныя перья, облатки, сургучъ, записныя карманныя и конторскія книги, математическіе инструменты, для миніатюрной живописи слоновая кость, аглинскія бритвы, ножницы, перочинные ножики и гребни».

Мы исчерпали собранный нами матеріалъ. Можетъ быть сдѣланъ упрекъ, что наши выписки и многочисленны и велики. Но нельзя забывать, что никакой пересказъ не сохранитъ колорита эпохи. Во многихъ случаяхъ приводимые нами факты сами по себѣ даже не интересны, а интересъ представляетъ именно та форма, въ которой они излагаются. Далѣе, мы считаемъ необходимымъ и въ заключеніи повторить высказанный нами уже взглядъ, что мы смотримъ на нашу работу лишь какъ на матеріалъ. Но все же, благодаря собранному нами матеріалу, является возможность указать на рядъ гравюръ, не отмѣченныхъ еще нашими указателями и не извѣстныхъ даже самымъ тщательнымъ коллекціонерамъ. Далѣе, приводимыя нами цѣны на эти гравюры, колебанія этихъ цѣнъ, тоже должны быть признаны интересными. Эти цѣны въ большинствѣ случаевъ очень велики и показываютъ, что гравюры были предметомъ роскоши, доступной немногимъ.

Любопытной чертою является участіе въ продажѣ художественныхъ произведеній казенныхъ учрежденій, и на первыхъ порахъ — даже монополія для этихъ учрежденій; но они не сумѣли воспользоваться этимъ своимъ правомъ, они считали его лишнею обузою и были рады, когда явилась частная инициатива, для которой, весьма понятно, на первомъ планѣ стоялъ барышъ. Въ продажѣ художественныхъ произведеній мы не видали ни своего Новикова, ни своего общества, стремящагося издавать и популяризировать художественныя произведенія. О художественномъ воспитаніи, о воздѣйствіи на художественные вкусы массы никто не думалъ. Художественное произведеніе являлось или роскошью, доступной для немногихъ, или теряло свое художественное значеніе и становилось лишь мѣрою, способомъ для политическаго воздѣйствія. Въ послѣднемъ случаѣ было важно вовсе не выполненіе, а сюжетъ.

Смѣемъ всетаки думать, что нашъ матеріалъ не безполезенъ и что у читателя, если и не появятся вполнѣ опредѣленные выводы, то всетаки будетъ хоть нѣкоторое впечатлѣніе отъ давнымъ-давно прошедшаго времени, картина котораго начнетъ проясняться.

П. Столпянскій.



147. «С.-Петерб. Вѣдомости», 1793, № 76, ст. 1812. 148. Тамъ же, 1793, № 63, ст. 1514. 149. Тамъ же, 1789, ст. 33. 150. Тамъ же, 1789, ст. 647. 151. Тамъ же, 1792, № 48, ст. 928. 152. Тамъ же, 1770, № 82. 153. Тамъ же, 1786, ст. 63, 154. Тамъ же, 1791, № 43, ст. 797. 155. Тамъ же, 1790, № 82, ст. 1339. 156. Тамъ же, 1793, № 20, ст. 430. 157. Тамъ же, 1751, № 19, ст. 150. 158. Тамъ же, 1786, ст. 162. 159. Тамъ же, 1788, ст. 1196. 160. Тамъ же, 1793. № 30, ст. 666. 161. Тамъ же, 1757, № 44. 162. Тамъ же, 1780, ст. 685, 163. Тамъ же, 1792, № 36, ст. 685. 164. Тамъ же, 1793, № 58, ст. 1405. 165. Тамъ же, 1794, № 67, ст. 1559. 166. Тамъ же, 1786, ст. 89; тамъ же, 1787, ст. 247. Выше нами были указаны эстампы, вышедшіе послѣ смерти Фридриха II. Нами найдены еще слѣдующія указанія: 1) «Эстампъ, на которомъ изображенъ покойный король Фридрихъ Великій, увѣнчанный цвѣтами и на облакахъ парящій, въ низу богиня королевства покоится подъ пальмовымъ деревомъ; въ одной рукѣ держитъ она якорь, изображающій надежду, а другой скипетръ, надъ нею орелъ въ печальномъ видѣ. За сей благоволятъ платить 75 к.». («С.-Пет. Вѣд.», 1786, ст. 943); 2) «Недавно полученный изъ Берлина эстампъ, представляющій генерала Цитена, сидящаго предъ своимъ королемъ съ 27 фигурами. Онъ изданъ славнымъ мастеромъ Ходовецкимъ и продается за сходную цѣну. Всему совершенно похожъ». «(С.-Пет. Вѣд.», 1786, ст. 1013); 3) «Принимается подписка на эстампъ, на семъ изображенъ Марсъ и Минерва, Фридрихъ Великій съ богинею Пруссіею. Цѣна 75 к.». («С.-Пбт. Вѣд.», 1786, ст. 943); 4) «Эстампъ Фридриха II пріѣздъ въ Елисейскія поля, трудовъ Мехеля, на двухъ большихъ листахъ, 15 рублей». («С.-П. Вѣд.», 1788, ст. 1438). 167. Тамъ же, 1794, № 45, ст. 1092. 168. Тамъ же, 1799, № 3, ст. 54. 169. Тамъ же, 1799, 44, ст. 1050 170. Считаемъ умѣстнымъ помѣстить въ примѣчаніи заглавія нѣкоторыхъ статей о скульптурѣ, найденныхъ нами въ «Экономическомъ Магазинѣ», 1780 г.: 1) «Формированіе фигуръ изъ мрамора»; ч. IV. ст. 176; 2) «Покрываніе гипсовыхъ статуй бронзою», ч. X, ст. 81; 3) «Составъ для расписыванія по гипсу мраморомъ», ч. XI, ст. 63; 4) «О мелкихъ лѣпныхъ работахъ», ч. XII, ст. 158; 5) «О составѣ воска для большихъ статуй и моделей», ч. XIII, ст. 127; 6) «О дѣланіи изъ гипсу фигуръ», ч. XIII, ст. 240; 7) «О выливаніи изъ гипсу фигуръ», ч. XXII, ст. 33. 171. «С. Петербургскія Вѣдомости», 1761, № 68. 172. Тамъ же, 1764, № 103. 173. Тамъ же, 1774, № 18. 174. Тамъ же, 1774, № 24. 175. Тамъ же, 1789, ст. 8. 176. Тамъ же, 1791, № 28, ст. 504. 177. Тамъ же, 1795, № 33, ст. 685. 178. Тамъ же, 1793, № 31, ст. 686. 179. Тамъ же, 1775, № 61. 180. Тамъ же, 1794, № 37, ст. 868. 181. Тамъ же, 1790, № 48, ст. 790. 182. Тамъ же, 1787, ст. 865. 183. Тамъ же. 184. Тамъ же, 1790, № 30, ст. 475. 185. Тамъ же, 1754, № 67, ст. 535. 186. Тамъ же, 1748, № 34, ст. 272. 187. Тамъ же, 1786, ст. 387. 188. Тамъ же, 1794, № 21, ст. 485. 189. Тамъ же, 1794, № 53, ст. 1246. 190. Тамъ же, 1794, № 14, ст. 297. 191. Тамъ же, 1794, № 68, ст. 1582. 192. Тамъ же, 1794, № 83, ст. 1943. 193. Тамъ же, 1745, № 78, ст. 623. 195. Тамъ же, 1790, № 19, ст. 304. 195. Тамъ же, 1790, № 49, ст. 807, 196. Тамъ же, 1791, № 36, ст. 661. 197. Тамъ же, 1793, № 13, ст. 269. 198. Тамъ же, 1794, № 101, ст. 2299.





БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ.

С.-Петербургъ. Художественно-историческій очеркъ и обзоръ художественнаго богатства столицы, съ 315 иллюстраціями. Составилъ В. Курбатовъ. Книжныя украшенія А. П. Остроумовой-Лебедевой. 1913 г. Изданіе Общины св. Евгеніи. Ц. 3 р. 50 к.

Внѣшность книжекъ, издаваемыхъ Общиной св. Евгеніи, ихъ форматъ, обложка очень удачны. Но, думается, что настоящая книжка, при своемъ карманномъ форматѣ, совсѣмъ уже не карманная (въ ней болѣе 650 страницъ) и слишкомъ перегружена матеріаломъ, какъ «Кострома» того же издательства. Впрочемъ, издана и отпечатана она гораздо лучше, чѣмъ «Кострома», гдѣ во многихъ рисункахъ такъ непріятны грязноватые и неряшливые оттиски дешевой типографіи. Среди многочисленныхъ фотографій есть не мало (какъ и въ «Костромѣ») милыхъ, интересно взятыхъ и воспроизводящихъ малоизвѣстные и даже малодоступные памятники. Рисунки А. П. Остроумовой-Лебедевой несомнѣнно очень украшаютъ книжку; пожалуй, только нѣкоторые изъ нихъ по размѣрамъ не гармонируютъ съ форматомъ страницъ. Замѣтимъ въ скобкахъ, что къ столь зарекомендовавшему себя издательству, какъ издательство Общины св. Евгеніи, нельзя не предъявить извѣстныхъ требованій.

Жаль, напримѣръ, что совсѣмъ нѣтъ цвѣтныхъ воспроизведеній съ прекрасныхъ изображеній Петербурга извѣстными художниками. Какъ путеводитель, книжка едва ли удобна для огромнаго большинства туристовъ: предлагаемый способъ осмотра по улицамъ слишкомъ тяжелъ и доступенъ только тѣмъ, кто можетъ посвятить ему очень много времени. Но, думается, на нее надо смотрѣть, прежде всего, какъ на первый концентрированный художественно-историческій обзоръ всего стариннаго строительства Петербурга. И въ этомъ отношеніи трудъ, уже вызвавшій совершенно несправедливыя нареканія, надо признать очень нужнымъ, цѣннымъ и удачнымъ. Историческое изученіе петербургской старины началось такъ недавно, что чисто историческія и архивныя ошибки, хотя бы даже и многочисленныя, неминуемы. Но не слѣдуетъ подходить только съ архивной мѣркой къ труду, главная цѣль и задача котораго — художественное освѣщеніе. А эта задача, если исключить нѣкоторую перегруженность текста (повтореніями, напримѣръ), выполнена безусловно удачно. Трудъ — результатъ тѣхъ накопленій, которые внесены въ послѣднее время подлинно-художественными изслѣдованіями петербургской старины.

В. Я. Курбатовъ давно уже преданъ именно такому ея изученію и является однимъ изъ немногихъ авторовъ, широко освѣдомленныхъ и въ нашемъ и въ европейскомъ старинномъ строительствѣ. Мѣстами съ нимъ можно не соглашаться, но его обзоры, общіе и детальные, характеристики строительныхъ эпохъ, авторовъ, ихъ построекъ, не только согласованы съ лучшими современными представленіями о старинномъ художествѣ, но мѣстами проникнуты личнымъ непосредственнымъ энтузіазмомъ изслѣдователя. Книжка читается съ интересомъ и даетъ главное — возможно полное художественное знакомство со стариннымъ петербургскимъ строительствомъ. — А. Ростиславовъ.

В. Георгіевскій: Владиміръ, Суздаль, Переславль Залѣсскій. Изданіе Комитета для устройства празднованія трехсотлѣтія царствованія Дома Романовыхъ. С.-Петербургъ. 1913 г.

Разумѣется, чѣмъ болѣе пропагандируется наша старина, наши старинные города, тѣмъ лучше. Книжка В. Георгіевскаго даетъ собственно краткіе историческіе очерки трехъ старинныхъ городовъ, не претендуя на новизну, полноту, яркія художественныя освѣщенія. По характеру она подходитъ къ многочисленнымъ брошюркамъ, издаваемымъ нашими монастырями, но, конечно, отличается отъ нихъ обиліемъ рисунковъ и общей опрятностью изданія, отпечатаннаго въ типографіи Голике и Вильборгъ.

Труды Саратовской Ученой Архивной Коммисіи. Выпускъ 30. Саратовъ. 1913 г.

Довольно большой иллюстрированный томъ. Обыкновенно эти, сѣренькія на видъ, провинціальныя изданія содержатъ не мало цѣннаго матеріала. Провинціальные изслѣдователи, въ большинствѣ страстные любители, работаютъ не спѣша и основательно, а провинціальные архивы даютъ богатѣйшій, совершенно еще не использованный матеріалъ. Дали они его и для настоящей книжки. Интересны свѣдѣнія и о старинѣ, напримѣръ, въ иллюстрированномъ сообщеніи о сожженномъ въ 1905 г. Зубриловскомъ дворцѣ, нѣсколько по провинціальному популяризированномъ, и почти во всѣхъ иллюстрированныхъ статейкахъ археологическаго отдѣла. Надо удивляться и радоваться, что у дѣятелей архивныхъ коммисій, почти не субсидируемыхъ, хватаетъ энергіи изыскивать средства на свои полезныя изданія. — А. Р—въ.





ХРОНИКА.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

За послѣднее время въ нѣкоторыхъ повременныхъ изданіяхъ появился рядъ замѣтокъ и статей, предостерегающихъ Императорскій Эрмитажъ отъ покупки «Мадонны Бенуа» Леонардо да Винчи. Въ этихъ замѣткахъ высказывалось сомнѣніе въ подлинности этой картины. Отмѣчалась, равнымъ образомъ, слишкомъ высокая, будто бы, цѣнность «Мадонны» для произведенія, еще не подробно изслѣдованнаго учеными.

Редакція находитъ нужнымъ вполнѣ опредѣленно и ясно высказать свое мнѣніе по этому вопросу:

Считая «Мадонну Бенуа» произведеніемъ Леонардо, удостовѣреннымъ лучшими европейскими изслѣдователями италіанской школы, — Гербертомъ Кукомъ, Сиднеемъ Кольвиномъ, В. Боде, Адольфо и Ліонелло Вентури, д-ромъ Фриццони, проф. Кавенаги и фонъ-Зейдлитцемъ, — Редакція признаетъ покупку Правительствомъ этой картины настоятельно необходимой. Сомнѣваться можно во всемъ, но въ данномъ случаѣ дальнѣйшія колебанія могли бы вызвать незамѣнимую для насъ утрату перворазряднаго художественнаго сокровища.





Клодіонъ: Вакхъ.
(Собр. П. В. Деларова).

Claudion: Bacchus.
(Coll. P. Delaroff).

ПРОДАЖА СОБРАНІЯ П. В. ДЕЛАРОВА.

20 февраля нынѣшняго года умеръ Павелъ Викторовичъ Деларовъ, — владѣлецъ огромнаго собранія старинныхъ картинъ. Девять мѣсяцевъ прошло съ тѣхъ поръ и, начиная чуть ли не со дня кончины Павла Викторовича, всѣ, кому близки интересы искусства, только и говорили о необходимости сохранить картины покойнаго въ Россіи. Писали газеты, писали «Старые Годы», обращались къ разнымъ художественнымъ обществамъ и кружкамъ, словомъ, можно сказать, что было сдѣлано все, чтобы заинтересовать «власть имущихъ» этой замѣчательной, прямо единственной у насъ коллекціей.

Но всѣ эти попытки, всѣ эти восклицанія и всѣ эти вздохи объ «уходящихъ богатствахъ» — какъ и слѣдовало, впрочемъ, ожидать — остались въ области благихъ намѣреній. Тѣ, кто могли бы и кто должны были бы фактически осуществить мысль о пріобрѣтеніи этой коллекціи, остались глухи ко всѣмъ пожеланіямъ друзей искусства. Правда, обращенія встрѣчались любезными словами и радужными обѣщаніями, но дальше словъ дѣло не шло, а между тѣмъ наслѣдники покойнаго не могли ждать — когда же, наконецъ, захотятъ фактически помочь дѣлу россійскіе меценаты.

Словомъ, кончилось тѣмъ, что обратились къ иностранцамъ и, конечно, не медля ни минуты, парижскіе оцѣнщики пріѣхали въ Петербургъ, разсмотрѣли картины и, оцѣнивъ часть изъ нихъ въ милліонъ франковъ, увезли ихъ для будущей продажи у Georges Petit и въ Salle Drouot. Такъ было вывезено культурными европейцами отъ невѣже-



Морельзе: Семейный портретъ.
(Собр. П. В. Деларова).

Moorelse: Portrait d'une famille.
(Coll. P. Delaroff).



Б. Монтанья: Богоматерь съ Младенцемъ.
(Собр. П. В. Деларова).

Montagna: La Vierge et l'Enfant.
(Coll. P. Delaroff).



Б. Монтанья: Христосъ.
(Собр. П. В. Деларова).

Montagna: Le Christ.
(Coll. P. Delaroff).



Фрагонаръ: Пейзажъ.
(Собр. П. В. Деларова).

Fragonard: Paysage.
(Coll. P. Delaroff).

Бушэ: Этюдъ.
(Собр. П. В. Деларова).

Boucher: Etude.
(Coll. P. Delaroff).



Гисланди: Портретъ неизвѣстнаго.
(Собр. П. В. Деларова).

Ghislandi: Portrait d'un inconnu.
(Coll. P. Delaroff).



Б. Ванъ Орлей: Портретъ неизвѣстнаго.
(Собр. П. В. Деларова).

Van Orley: Portrait d'un inconnu.
(Coll. P. Delaroff).

Ластманъ: Сусанна и старцы.
(Собр. П. В. Деларова).

Lastman: Suzanne et les vieillards.
(Coll. P. Delaroff).

ственныхъ дикарей то, что во всякой цивилизованной странѣ могло и должно было бы считаться національнымъ достояніемъ. Такъ отобрали отъ насъ — и увы! заслуженно — тѣ послѣднія крохи нашего культурнаго прошлаго, которыя при маленькомъ усиліи могли бы у насъ остаться. Коллекція Деларова ушла изъ Россіи, какъ ушло все, что дѣйствительно цѣнно, какъ ушли лучшія картины собраній Санъ-Донато, графа Кушелева, князя Кудашева, князя Чегодаева, М. П. Фабриціуса, Д. И. Щукина, свѣтл. княгини Салтыковой и многихъ, многихъ другихъ. Въ Россіи «не нашлось денегъ» для пріобрѣтеній картинъ Монтанья, Базаити, Фрагонара, Бушэ, Буальи, ванъ Орлея, Ластмана, Рембрандта, Яна Стэна и сотенъ другихъ мастеровъ, но конечно у насъ оказались потребныя суммы для покупки за сто тысячъ рублей чучелъ утокъ и куръ, вырѣзокъ изъ «Нивы» и Кузнецовскихъ трактирныхъ фаянсовъ изъ собранія Плюшкина. Это послѣднее, пріобрѣтенное цѣликомъ, вопреки единогласному мнѣнію всей экспертной коммисіи, что оно не достойно пріобрѣтенія, признано «національнымъ достояніемъ», а владѣльцы его, «уступившіе» этотъ хламъ, — чуть ли не благодѣтелями Россіи. Но вѣдь эти же истинно «плюшкинскія» коллекціи были разсмотрѣны и признаны ничтожными не только у насъ, но и спеціалистами Европы.

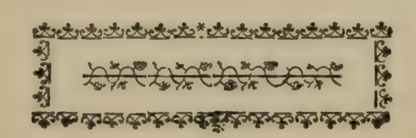
А картины Деларова, бывшія на выставкахъ въ Лондонѣ, Берлинѣ и Гаагѣ, картины, изученныя многими иностранными учеными, послѣдніе остатки нашихъ былыхъ богатствъ, увезены навсегда и память о нихъ только и останется на скрижаляхъ исторіи русскаго вандализма.

Кто же, спросятъ меня, виноватъ въ этомъ? Кто: музеи ли или отдѣльные собиратели, государство или художественныя общества? Къ сожалѣнію, здѣсь виноваты всѣ, или, правильнѣе, виновато безсмысленное пополненіе нашихъ общественныхъ хранилищъ.

Получая гроши на свои нужды, имѣя смѣхотворный для всякой культурной страны бюджетъ, всѣ наши правительственные музеи находятся въ затруднительномъ положеніи. Конечно, кромѣ «благихъ намѣреній» имъ трудно что либо сдѣлать, когда всякое пріобрѣтеніе, превышающее отпускаемыя ежегодно копѣйки, требуетъ невѣроятныхъ происковъ, чуть ли не интригъ, протекцій, прошеній, отношеній, доказательствъ, просьбъ и уговоровъ.

Такъ было и съ коллекціей Деларова. Всѣ говорили, всѣ обѣщали, всѣ раздумывали, всѣ собирались — и въ итогѣ мы потеряли то, чего ничѣмъ намъ не возмѣстить. Ближайшая продажа въ Парижѣ и иллюстрированный каталогъ ея, который уже готовится, — да будутъ они укоромъ въ нашей бездѣятельности, некультурности и непониманіи своихъ собственныхъ интересовъ.

Бар. Н. Врангель.



Вотъ два краснорѣчивѣйшіе факта. Лучшія картины изъ коллекціи покойнаго П. В. Деларова ушли за границу и въ настоящее время, можетъ быть, уже распроданы на парижскихъ аукціонахъ. Ни у правительства огромной страны, ни у отдѣльныхъ коллекціонеровъ не нашлось средствъ и охоты удержать въ ея предѣлахъ художественныя цѣнности, которыя становятся все болѣе и болѣе рѣдкими на міровомъ художественномъ рынкѣ. Но здѣсь, по крайней мѣрѣ, затронутъ сложный вопросъ общаго бюджета. Пожалуй, еще поразительнѣй другой фактъ, гдѣ дѣло идетъ уже не о пріобрѣтеніи, а о самой примитивной охранѣ. Въ бюджетной коммисіи Государственной Думы поднятъ вопросъ о расхищеніи пожертвованной московскому Историческому музею коллекціи П. И. Щукина, представляющей во многихъ своихъ отдѣлахъ крупнѣйшую художественную и историческую цѣнность. Товарищъ предсѣдателя Музея, кн. Н. С. Щербатовъ, не разъ обращался въ Министерство народнаго просвѣщенія, въ вѣдѣніи котораго находится Музей, съ просьбой — хотя бы командировать чиновника для осмотра коллекціи. Министерство отговаривается неимѣніемъ средствъ для описи и охраны. Мало того, въ оффиціальномъ отвѣтѣ (на запросъ Думы) директора департамента Министерства звучитъ даже упрекъ П. И. Щукину за то, что онъ не оставилъ денегъ на охрану. Въ настоящее время, будто бы, сообщенія о расхищеніи коллекціи не вѣрны, хотя помѣщеніе Музея не вмѣщаетъ даже одной трети пожертвованнаго и хотя извѣстно, какъ въ это помѣщеніе, безъ всякой описи, безъ счета, безъ свидѣтелей перевозилась наиболѣе цѣнная часть коллекціи. Какъ ни ограниченны средства у «самаго бѣднаго изъ министерствъ», но вѣдь должны же они быть изысканы на столь необходимое дѣло. Прошло уже два года со времени пожертвованія, — дальнѣйшее промедленіе будетъ граничить съ преступнымъ небреженіемъ. Гдѣ ужъ намъ думать о пріобрѣтеніяхъ, когда самая примитивная, грошевая охрана пожертвованій якобы сталкивается съ бюджетными затрудненіями, и когда дѣятели просвѣщенія относятся къ можетъ быть исключительнымъ цѣнностямъ, какъ татары къ хламу, который они скупаютъ по заднимъ дворамъ.

Обществомъ Защиты и Сохраненія памятниковъ искусства и старины получено увѣдомленіе изъ Морского министерства, что пока еще нѣтъ рѣчи объ уничтоженіи Новой Голландіи и одного изъ лучшихъ украшеній Петербурга — Деламотовской арки.

Нижняя часть бывшаго дома министерства финансовъ, на углу Садовой и Италіанской улицъ, закрыта щитами. Большой плакатъ гласитъ, что сдаются помѣщенія подъ магазины, правленія, кафе, автомобили, гаражи, кинематографы и пр. Спѣшно идутъ работы; два нижнихъ этажа соединены въ одинъ. Если передѣлка не коснется верхнихъ, то можно себѣ представить какофонію ихъ фронтоновъ съ колоннами и огромныхъ витринныхъ оконъ внизу.

Членомъ Академіи Художествъ Ѳ. Г. Беренштамомъ, по поводу выставки конкурентовъ, снова возбужденъ вопросъ о томъ,

чтобы залы Музея не отводились подъ выставки. Принципіально вопросъ поставленъ правильно, но, думается, разрѣшеніе его безнадежно, пока не будетъ спеціальныхъ выставочныхъ помѣщеній.

Академическія залы обогащаются рѣдкими гобеленовыми коврами, до сихъ поръ помѣщавшимися въ Музеѣ конюшеннаго вѣдомства. Они выполнены во Франціи, принадлежали когда то польскимъ магнатамъ и изображаютъ кавалькады амазонокъ. Число ихъ болѣе двадцати.

Столь важный предметъ, какъ исторія искусствъ, читается въ высшемъ художественномъ училищѣ при Академіи Художествъ Е. А. Сабанѣевымъ, отжившій компилятивный курсъ котораго совершенно не соотвѣтствуетъ современнымъ представленіямъ о старомъ искусствѣ, русскомъ въ особенности. Недавно, за истеченіемъ пятилѣтняго срока, въ собраніи Академіи ставилась кандидатура на эту каѳедру, при чемъ подавляющее большинство голосовъ получилъ все тотъ же г. Сабанѣевъ, хотя конкурентами ему были выставлены Александръ Бенуа (4 голоса) и Игорь Грабарь (7 голосовъ). Вотъ ужъ подлинно, старый другъ лучше новыхъ двухъ, хотя бы эти двое были самыми выдающимися знатоками и изслѣдователями.

И на ближайшемъ съѣздѣ зодчихъ въ Москвѣ, и на проектируемой весной 1915 г. одиннадцатомъ международномъ конгрессѣ зодчихъ въ Петербургѣ будутъ подняты вопросы объ охранѣ памятниковъ старины и устроены ретроспективныя выставки.

Мы еще не отмѣтили важнаго открытія, сдѣланнаго И. Грабаремъ при перевѣскѣ картинъ въ Третьяковской галереѣ. По его мнѣнію, большой портретъ Екатерины Великой, приписывавшійся В. Л. Боровиковскому, написанъ Ѳ. С. Рокотовымъ и является однимъ изъ самыхъ выдающихся среди рѣдкихъ и немногочисленныхъ работъ художника.

Министерствомъ внутреннихъ дѣлъ внесенъ въ Совѣтъ министровъ законопроектъ объ отпускѣ средствъ на реставрацію Бахчисарайскаго дворца.

Очень цѣнное открытіе въ Нижегородскомъ музеѣ сдѣлано хранителемъ картинъ Румянцевскаго музея М. К. Юхневичемъ. Двѣ потемнѣвшія картины, по каталогу «неизвѣстныхъ мастеровъ», оказались: одна портретомъ императрицы Елисаветы Алексѣевны, очень хорошей подписной работой Боровиковскаго, другая — nature morte голландской школы второй половины XVII вѣка.

Въ Симбирскѣ съѣздомъ духовенства постановлено устроить музей церковныхъ древностей. До сихъ поръ онѣ были разсѣяны по церквамъ селъ и городовъ и только часть находилась въ мѣстномъ музеѣ ученой архивной коммисіи.

Устроитель выставки картинъ и гравюръ изъ мѣстныхъ польскихъ домовъ въ Смоленскѣ справедливо замѣчаетъ въ «Смоленскомъ Вѣстникѣ», что желательна была бы такая же выставка произведеній изъ русскихъ домовъ. Благодаря подобнымъ выставкамъ въ провинціи, вообще, могло бы быть зарегистрировано многое, можетъ быть, весьма интересное.

Въ Тулѣ состоялось открытіе Губернской Ученой Архивной коммисіи. Предсѣдателемъ ея избранъ В. С. Арсеньевъ.

Появился отчетъ Варшавскаго общества охраны памятниковъ старины за 1912 г. Лѣтомъ Обществомъ была устроена выставка польскихъ керамическихъ и стеклянныхъ издѣлій. Предположено издавать собственный періодическій органъ.

Ярославскій отдѣлъ Общества Защиты и Сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины получилъ увѣдомленіе изъ Петербурга отъ Главнаго совѣта Общества, что въ отвѣтъ на его ходатайство Военнымъ министерствомъ предположено отпустить на реставрацію ярославской церкви Николы Мокраго 41.000 р. Теперь вопросъ только въ томъ, кто будетъ вѣдать художественной стороной реставраціи этого замѣчательнаго храма. — А. Р — въ.



ИЗВѢСТІЯ ИЗЪ МОСКВЫ.

Въ настоящее время въ селѣ Коломенскомъ подъ Москвой производится капитальный ремонтъ чудесной церкви Вознесенія, построенной въ 1532 году. Эта, первая на Руси, каменная шатровая церковь даже въ тотъ отдаленный вѣкъ уже обращала на себя вниманіе, ибо, по замѣчанію лѣтописца, была «вельми чудна высотою и красотою и свѣтлостію, такова не бывала прежде сего въ Руси». Можно только радоваться, что выдающійся памятникъ церковнаго зодчества XVI вѣка дождался, наконецъ, своего ремонта. Нужно только привѣтствовать эту заботу и просвѣщенное вниманіе Дворцоваго вѣдомства, въ вѣдѣніи котораго находится Коломенское, — этотъ живописнѣйшій уголокъ, бывшая лѣтняя резиденція русскихъ царей, только недавно избѣжавшая печальной участи большинства русскихъ историческихъ уголковъ. Можно себѣ представить, во что превратилась бы эта древняя вотчина московскихъ государей, если бы первоначальная мысль распланировать на участки подъ дачи все мѣсто около церкви не была, къ счастью, оставлена (но на долго ли?), и вокругъ чудеснаго созданія древнерусскихъ зодчихъ понастроились дачи, внося въ своеобразную тишину поэтическаго уголка шумиху безтолковой жизни и неизбѣжное съ ней разрушеніе остатковъ старины.

Село Коломенское, съ которымъ соединено столько воспоминаній о царѣ Михаилѣ Ѳеодоровичѣ, о Великомъ Петрѣ, императрицѣ Елисаветѣ Петровнѣ, Екатеринѣ II, Александрѣ Павловичѣ, всегда заслуживало иного къ себѣ отношенія, большаго вниманія и попеченія. А между тѣмъ, до послѣдняго времени Коломенское влачило жалкое существованіе. Оно было просто забыто. О немъ вспомнили только на прошлогоднемъ Съѣздѣ художниковъ. Сообщеніе Д. В. Ай-

налова о Соломоновой палатѣ царя Алексѣя Михайловича, въ с. Коломенскомъ, вызвало на Съѣздѣ пожеланіе, чтобы, наконецъ, было обращено вниманіе на сохраненіе еще уцѣлѣвшихъ тамъ памятниковъ старины, а также сада, саженнаго при царѣ Алексѣѣ. *

Тѣ самые памятники старины, къ которымъ русскіе проявили такъ мало интереса, глубоко интересовали иностранцевъ. Вотъ что писалъ П. Свиньинъ, ** о знаменитомъ коломенскомъ дворцѣ, разобранномъ въ концѣ XVIII вѣка: «Замѣчательно, что рисовальное изображеніе онаго дворца, и самое правильное, самое отчетливое, находится въ Британскомъ Музеумѣ. Признаюсь, что я нерѣдко приводимъ былъ въ краску, когда Англичане, почитающіе за стыдъ не знать достопамятность своего отечества, распрашивали меня съ довѣренностію о чудныхъ минаретахъ, о башнѣ съ шестью теремами и прочихъ отличительностяхъ сего дворца; признаюсь, что я долженъ былъ часто безмолствовать, или наугадъ показывать имъ высокую свѣтлицу, гдѣ воспитывалась хитрая и прелестная царевна Софья Алексѣевна, тотъ теремъ, гдѣ родилась императрица Елисавета Петровна, назначать тѣ золоченыя окошки, кои были въ комнатахъ прекрасной, умной царицы Натальи Кирилловны...». Съ великою похвалою отзывались о Коломенскомъ и полномочные польскіе послы Янъ Гвинскій и Кипріянъ Бростовскій, въ донесеніяхъ своихъ къ королю Михаилу, отъ 27 февраля 1672 года.

Теперь многое здѣсь разрушено и исчезло съ лица земли. Единственно, что еще напоминаетъ о дворцѣ, нѣкогда названномъ Симеономъ Полоцкимъ «восьмымъ дивомъ міра», — это густо разросшаяся акація, посаженная по линіи фундамента деревяннаго дворца; но не долговѣченъ и этотъ послѣдній слѣдъ о «восьмомъ дивѣ міра».

Что касается екатерининскаго дворца, то о немъ нынѣ свидѣтельствуютъ четыре пушки, на половину ушедшія въ землю и брошенныя на передней линіи срытаго екатерининскаго фундамента. Уже нѣтъ такъ называемаго «челобитнаго столба», о которомъ И. Е. Забѣлинъ писалъ *** въ 1872 г., какъ о существующемъ и который, дѣйствительно, еще стоялъ въ девяностыхъ годахъ прошлаго вѣка. Вмѣсто столба теперь лишь груда кирпичей среди разросшагося кустарника.

Несомнѣнно, послѣ ремонта церкви Вознесенія, будутъ приведены въ приличный видъ такъ настоятельно нуждающіяся въ ремонтѣ и каменныя ворота съ башней, а самой церкви уже удѣлятъ больше вниманія, чѣмъ прежде. И хочется думать, что, наряду съ приведеніемъ въ лучшее состояніе арокъ, на которыхъ покоится галерея вокругъ церкви, позаботятся и объ устраненіи уже навсегда того безобразія, что творилось раньше подъ этими арками. Пользуясь поставленными вокругъ церкви Вознесенія лѣсами, было бы очень умѣстно и во время произвести, кромѣ полнаго и точнаго обмѣра, также фотографическую съемку нѣкоторыхъ ея частей и любопытныхъ деталей.

* «Старые Годы», 1912 г., январь, стр. 57.

** «Отечественныя Записки», 1822 г., № 30, октябрь.

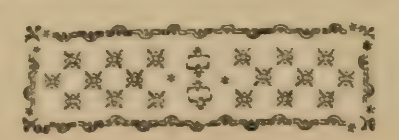
*** «Домашній бытъ Русскихъ Царей», 2-ое изд., 1872 г., стр. 15 Матеріаловъ.

Кромѣ Соколиной башни, двухъ каменныхъ воротъ XVII вѣка и храмовъ Казанскаго, дивнаго Предтеченскаго въ с. Дьяковѣ, содержащихъ не мало интереснѣйшихъ иконъ, совершенно не обслѣдованныхъ, искаженнаго позднѣйшими перестройками храма св. Георгія Побѣдоносца, хранящаго великолѣпную, шитую шелкомъ и золотомъ, греческой работы конца XIV или начала XV вв., плащаницу московскаго митрополита Фотія, — въ с. Коломенскомъ есть еще живые памятники старины, которые особенно нуждаются въ попеченіи и дѣйствительной заботѣ. Сто лѣтъ назадъ ими еще интересовались, на нихъ обращали вниманіе, теперь же они совершенно забыты. «Любопытство мое», писалъ тогда Свиньинъ: «останавливалось здѣсь на двухъ достопамятныхъ предметахъ: на престарѣломъ дубѣ, подъ которымъ Зотовъ обучалъ грамотѣ въ лѣтнее время юнаго Петра I и на тѣнистомъ кедрѣ, подъ сѣнію коего въ 1787 году учился также Александръ I. Не могу быть равнодушнымъ при видѣ столь драгоцѣнныхъ памятниковъ, не могу не пожелать, чтобы они были всегда чѣмъ нибудь отличены или замѣчены для всеобщаго созерцанія; ибо, конечно, не только Русскій, но и иностранецъ остановится съ благоговѣніемъ предъ сими живыми свидѣтелями начальнаго образованія двухъ могущественныхъ монарховъ Сѣвера...».

Эти живые памятники старины въ полномъ небреженіи. Сравнительно не большой, но во всякомъ случаѣ замѣчательный по своимъ насажденіямъ паркъ; великолѣпные могучіе дубы, дѣйствительно видѣвшіе Петра и съ памятью о которомъ они связаны; чудесныя пихты, саженныя по плану, несомнѣнно, при Екатеринѣ II, задумавшей выстроить здѣсь свой загородный дворецъ; нѣкогда великолѣпный, знаменитый кедръ, съ которымъ соединена память объ Александрѣ I липы, ясени, одинъ изъ которыхъ, какъ писалъ Свиньинъ, служилъ лѣтомъ для стрѣльбы Александру Павловичу, когда онъ учился здѣсь стрѣлять изъ ружья и пистолетовъ, — нынѣ все это не только ничѣмъ не отмѣчено, ничѣмъ не огорожено, но совершенно заброшено, запущено, погибаетъ. Съ чудесныхъ пихтъ немилосердно сдираютъ кору, ихъ обламываютъ, — и это тогда, когда входъ въ паркъ закрытъ рѣшительно для всѣхъ и находится въ полномъ распоряженіи арендаторовъ дворцовыхъ фруктовыхъ садовъ, къ нему примыкающихъ. Пронесшійся въ 1904 г. ураганъ причинилъ огромный уронъ парку, но постоянное небреженіе еще болѣе приноситъ ему вреда и совершенно уничтожаетъ то, передъ чѣмъ должно бы, казалось, дѣйствительно остановиться съ благоговѣніемъ.

Возможно, что содержаніе особой охраны парка можетъ лечь тяжелымъ бременемъ на бюджетъ Дворцоваго вѣдомства, но одно несомнѣнно, что, если невозможно вновь возстановить разрушенное, то поддержать еще существующее безусловно возможно и необходимо, даже при наличности существующихъ средствъ. Было бы только желаніе.

С. Дѣтиновъ.



Переславль-Залѣсскій. Въ Горицкомъ, нынѣ упраздненномъ, монастырѣ, расположенномъ очень живописно на горѣ близъ Плещеева озера, много остатковъ архитектурной и художественной старины XVII — XVIII вв. Но не все изъ нея, къ сожалѣнію, осталось въ сохранности. Такъ, напримѣръ, въ очень плачевномъ состояніи находятся башни и стѣны монастырской ограды и, особенно, Горицкій Успенскій (такъ называемый городской) соборъ, основанный въ XIV вѣкѣ.

Онъ перестроенъ заново въ 1744 г. при императрицѣ Елисаветѣ Петровнѣ и объявленъ каѳедральнымъ. До 1788 г. архіереи реставрировали его, конечно, на свой вкусъ: установили здѣсь чудесный барочный иконостасъ, перебрали заново купола и поставили очень своеобразное, по своему устройству, горнее мѣсто. Но храмъ не сохранился до нашего времени и въ этомъ, сравнительно позднемъ, видѣ. Злоключенія, постигшія его, начались въ 1788 г., когда на содержаніе собора не оставалось средствъ и онъ постепенно сталъ приходить въ ветхое состояніе, и закончились ремонтомъ 1882 г., когда плохою фресковою росписью испортили значительную часть его стѣнъ (въ притворахъ и въ алтарѣ), а для постройки рядомъ находящагося новаго корпуса Духовнаго училища сломали цѣлый корпусъ, соединявшій соборъ съ другой церковью. Такимъ образомъ та часть собора, передъ которою была паперть и въ которой находился притворъ и ходъ на хоры, была уничтожена. Всѣ эти, выломанныя въ наружной стѣнѣ, мѣста, хотя и забѣлены, все же производятъ самое удручающее впечатлѣніе.

Внутри собора въ самомъ печальномъ состояніи находится иконостасъ, заслуживающій, однако, особо бережнаго отношенія, какъ прекрасный памятникъ Елисаветинскаго барокко; требуетъ обновленія и горнее мѣсто; въ иконостасѣ особенно пострадали фигуры ангеловъ (въ рукахъ которыхъ недостаетъ рипидъ); позолота на рѣзьбѣ украшеній во многихъ мѣстахъ отвалилась.

Фрески половины XVIII в. почернѣли и, подъ вліяніемъ большой сырости, покрылись пятнами плѣсени; живопись слѣдовало бы промыть и предохранить отъ дальнѣйшаго разрушенія. Стѣны и столбы собора, украшенные чудесною лѣпкою, также очень испорчены написанными на нихъ въ недавнее время фресками и сквернаго рисунка орнаментаціею (напримѣръ, въ аркахъ входовъ, въ притворахъ).

Въ алтарѣ лопнули связи полукупольнаго свода, а снаружи, въ стѣнѣ угловою барабана, видна довольно значительная трещина. Купола давно не окрашиваются и только ко времени посѣщенія Переславля Государемъ Императоромъ побѣлили нѣкоторыя стѣны собора (лишь обращенныя къ сторонѣ, съ которой Государь Императоръ проѣзжалъ). Но особенно печальный видъ являетъ соборъ съ западной стороны, гдѣ часть его была разобрана.

Не въ лучшемъ состояніи находятся стѣны и особенно старинныя башни монастыря. Сѣверо-западная башня пострадала больше

другихъ: выщерблены ея зубцы, провалился куполъ, полы, обрушилась часть стѣнъ. И каково бы ни было предназначеніе въ настоящее время этой упраздненной святыни, живописно расположенный Горицкій монастырь, — бѣлыя церкви и стѣны котораго видны издалека и такъ красиво рисуются на фонѣ синяго Плещеева озера — безспорно самый интересный по архитектурѣ изъ всѣхъ монастырей Переславля, и много обереганія заслуживаютъ его памятники старины XVI—XVII вв.

Противъ Городского училища, вблизи старинныхъ земляныхъ валовъ, стоялъ старенькій домъ Чичелевыхъ; недавно Императорская Археологическая Коммисія отказала категорически въ выдачѣ разрѣшенія на срытіе этихъ валовъ, предполагавшееся съ цѣлью очистить мѣсто для зданія гимназіи. Находящійся возлѣ нихъ домикъ, послѣднее время служившій амбаромъ, прекрасно сохранилъ свои старинныя (конца XVII в.) формы; не только наличники оконъ (правда, заложенныхъ), но даже старинная крыша сохранились два столѣтія. Но текущимъ лѣтомъ произведена сломка этого дома, являвшагося прекраснымъ образцомъ свѣтской архитектуры XVII в., на матеріалъ для постройки зданія гимназіи!

Новгородъ. При вьѣздѣ изъ города, на Петербургской улицѣ; уцѣлѣлъ старинный заставный домикъ; архитектура его очень красива; одинъ фасадъ украшенъ гербомъ Новгорода, помѣщеннымъ среди орнаментаціи. Теперь въ домикѣ Александровскихъ временъ живетъ сторожъ водокачки; вокругъ домика куча мусора и извозчичья водопойня. Нельзя ли было бы этотъ рѣдкій образецъ бытовой архитектуры начала XIX столѣтія примѣнить для какой нибудь болѣе подходящей цѣли? Вѣдь въ Новгородѣ эта постройка является лучшимъ памятникомъ архитектуры эпохи классицизма.

Домъ Кабакова, съ многоколоннымъ полукружіемъ, по своей композиціи менѣе интересенъ, нежели заставный домикъ, но и онъ въ значительной мѣрѣ разрушенъ: печи проданы (въ Музей барона Штиглица), часть его занята трактиромъ, ворота перестроены.

Зданіе бывшаго дворца, украшенное прелестными барельефами надъ окнами, также подверглось позднѣйшимъ передѣлкамъ и окружено несоотвѣтствующей его стилю (конца XVIII вѣка) рѣшеткой.

Пострадали отъ времени и деревянныя казармы, расположенныя неподалеку отъ бывшей заставы. Но казармъ въ этомъ аракчеевскомъ краѣ еще много: по берегамъ рѣки Волхова сохранились цѣлые военные поселки; во многихъ изъ нихъ уцѣлѣли эти своеобразныя зданія: манежи, каланчи, цейхгаузы; подобныхъ же по цѣльности и своеобразію украшеній, какъ заставный домикъ или украшенный мощнымъ портикомъ деревянной колоннады казарменный корпусъ, нѣтъ нигдѣ въ Россіи и потому надо бы, кому слѣдовало, позаботиться о ремонтѣ этихъ образцовъ архитектуры.

Вологда. Самые значительные вандализмы, которыми отмѣчены памятники старины Вологды, совпадаютъ по времени съ управленіемъ епархіей честолюбиваго архіепископа, впослѣдствіи митрополита петербургскаго, Платона (70-ые годы XIX ст.), когда на мѣстѣ чудесной старой соборной звонницы (по типу той, что сохранилась

у Владимірской церкви въ Вологдѣ) была воздвигнута архитекторомъ Боденштедтомъ, въ стилѣ русской готики, высокая колокольня: высота колокольни, по взглядамъ честолюбиваго владыки, должна была соотвѣтствовать значенію собора, въ которомъ служитъ глава епархіи.

Еще въ XVIII вѣкѣ измѣненіемъ перекрытія (изъ позакомарнаго на четырехскатное) были перерѣзаны и тѣмъ изуродованы полукружія закомаръ и самого вологодскаго собора (и собора Прилуцкаго монастыря), испорчено было также заложеніемъ арокъ и крылечко прелестной Цареконстантиновской церкви.



Вологда. Консисторскій дворъ близъ собора.
Wologda. La cour du consistoire près de la cathédrale.

Все это вандализмы минувшаго времени, но цѣлый рядъ ихъ можно обнаружить и въ сравнительно недавнее время.

Уже то состояніе, въ которомъ содержится лѣтній, построенный при Іоаннѣ Грозномъ, соборъ — заставляетъ обратить на него вниманіе. Пристроенными съ трехъ сторонъ тамбурами изуродованы его стѣны, убита красота ихъ глади; внутри собора сырость, производящая губительное дѣйствіе на фрески конца XVII столѣтія; послѣднія въ алтарной части, напримѣръ, совершенно разрушены и покрыты пятнами плѣсени; особенно досадно то, что росписи пострадали, главнымъ образомъ, въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ онѣ были сравнительно мало обновленныя, не переписанныя въ половинѣ XIX вѣка.

Срѣтенская церковь «за рѣкой», украшенная прелестными поясками майолики зеленоватаго цвѣта, идущими по карнизамъ и обрамляющими наличники оконъ церкви, не мало пострадала отъ сплошной закраски этихъ декоративныхъ украшеній бѣлой известкой. Надо пожелать скорѣйшей и полной отмывки этихъ майоличныхъ частей.

Очень жалко также уничтоженныхъ домовъ у такъ называемаго Краснаго моста; дома эти были въ видѣ круглыхъ ротондъ, перекрытыхъ куполами. Два изъ нихъ снесены совсѣмъ, оставшіеся два такъ застроены и залѣплены вывѣсками, что изъ за нихъ трудно разглядѣть старинныя формы домовъ.

Рядомъ со Срѣтенскою церковью сохранился чудесный особнячокъ 1777 года, — теперь онъ приспособленъ для ночлежнаго дома. Не умѣстнѣе ли было бы въ немъ устроить библіотеку, школу, если ужъ не музей?

Прекрасное, конца XVIII в., зданіе мужской гимназіи испорчено недавнею надстройкою третьяго этажа (двѣ боковыя пристройки были произведены лѣтъ пятьдесятъ тому назадъ сравнительно удачно). Колоннады средней и боковыхъ частей потеряли свою внушительность; головы львовъ въ перемычкахъ оконъ перваго этажа попорчены, а безобразные тамбуры, прилѣпленные къ входнымъ дверямъ, нарушаютъ гармонію массъ.

Но едва ли не самымъ досаднымъ архитектурнымъ вандализмомъ въ Вологдѣ является порча тѣхъ многочисленныхъ корпусовъ, которые составляютъ дворы Консисторскій и Архіерейскій (близъ собора). Теперь разобраться въ томъ, когда и какія арки заложены, какія окна безжалостно пробиты, — къ сожалѣнію, очень трудно. Отмѣтимъ существеннѣйшія и лишь несомнѣнно недавно произведенныя порчи: часть корпуса, въ которой помѣщается Консисторія, пострадала больше всего. При устройствѣ курительной комнаты пробили стѣны XVI столѣтія, не смущаясь тѣмъ, что новыя окна повредили линіи арочекъ и прелестныхъ наличниковъ въ наружномъ фасадѣ. Для помѣщенія новой, писанной на холстѣ и плохой фрески, срѣзали луковичное заостреніе надвратной арки въ стѣнѣ, какъ разъ противъ входа въ соборъ. Подобными мелочами испорченъ не одинъ кусокъ этихъ старинныхъ корпусовъ.

Тамбовъ. Когда то здѣсь строили италіанцы: Луиджи Нелли, Дефилиппи, — эти имена, въ числѣ другихъ, упоминаетъ Петровъ въ своихъ спискахъ первыхъ зодчихъ, служившихъ при канцеляріяхъ намѣстничествъ и губернаторствъ, т. е. въ концѣ XVIII и въ началѣ XIX вѣковъ. Приписать ли этимъ или инымъ, болѣе извѣстнымъ, столичнымъ зодчимъ мѣстныя сооруженія эпохи классицизма, во всякомъ случаѣ и Учительскій институтъ и бывшій Гостиный дворъ являются сооруженіями далеко не заурядными и заслуживающими лучшей участи. Между тѣмъ, если незначительная порча фасада перваго можетъ быть еще исправлена ближайшимъ ремонтомъ, то состояніе, въ которомъ находятся упраздненные «ряды» — нынѣ военные склады — вызываетъ печальныя размышленія. Правда, въ Тамбовѣ есть иныя, и не плохія, постройки эпохи ампира: одинъ изъ домовъ Духовной семинаріи,

часть зданія Земской Управы, склады, невдалекѣ отъ монастыря, костелъ, домъ губернатора, домъ Носова, зданіе полкового лазарета, но Гостиный дворъ едва ли не лучшее зданіе по своеобразію своей композиціи. Это сплошная колоннада: по 8 колоннъ въ трехъ выступахъ и по 16 колоннъ въ крыльяхъ, соединяющихъ эти выступы! Но колонны облупились, пространство между ними въ нѣкоторыхъ мѣстахъ забрано тесомъ, въ нѣкоторыхъ зарѣшечено рамой съ разбитыми стеклами или завалено всякою солдатскою рухлядью...

Козловъ. При въѣздѣ въ городъ стоятъ прекрасные обелиски-пирамиды, поставленные на мощные, покоющіеся на устояхъ со стрѣльчатыми арками, пилоны. Шары, на верху пирамидъ, увѣнчаны подобіемъ желѣзныхъ коронъ. Давно не ремонтировали этотъ памятникъ мѣстной старины. А начнутъ починять — обмажутъ цементомъ, сдѣлаютъ рѣзкія острыя грани всѣхъ угловъ, и прелесть формъ и пропорцій ихъ, конечно, исчезнетъ; но, вѣдь, нельзя оставлять обелиски и въ томъ состояніи, въ какомъ они находятся сейчасъ.

На базарѣ сохранились интересные приземистые ряды: длинныя, низкія арочки на массивныхъ устояхъ. Однако, многихъ частей этихъ аркадъ уже нѣтъ; ихъ рушатъ или надстраиваютъ надъ ними трактиры, и арки закладываютъ кирпичемъ; старый гостиный дворъ такимъ образомъ постепенно уничтожается.

Георгій Лукомскій.



СВѢДѢНІЯ ИЗЪ ЗА ГРАНИЦЫ.

Германія. Стопятидесятилѣтній юбилей королевской фарфоровой мануфактуры въ Берлинѣ ознаменовался большой выставкой въ королевскомъ музеѣ прикладныхъ искусствъ. Въ пяти залахъ выставлено болѣе 2.500 отборныхъ фарфоровыхъ предметовъ изъ собраній музея фарфоровой мануфактуры, изъ коллекцій императора и частныхъ лицъ. Эта богатая выставка наглядно показываетъ развитіе Берлинской фарфоровой мануфактуры съ 1763 г. по настоящее время.

Благодаря высокому художественному качеству фарфора, выставка чрезвычайно поучительна и можетъ вызвать интересъ даже тѣхъ коллекціонеровъ, которые до сихъ поръ относились довольно безучастно къ фарфору. При этомъ слѣдуетъ имѣть въ виду, что среди старо-берлинской посуды, съ ея прекрасной цвѣточной декораціей, есть удивительно изящныя вещи и что фигуры, исполненныя В. Х. Мейеромъ, смѣло выдерживаютъ сравненіе съ фигурами мейссенскаго художника Кендлера. Время наивысшаго процвѣтанія мануфактуры — эпохи Фридриха Великаго и Фридриха Вильгельма II — представлено

чрезвычайно богато; на выставкѣ имѣются сервизы, какъ, напримѣръ, исполненные для Новаго (1765 г.) и для Бреславльскаго дворцовъ (1767 — 68 гг.), въ которыхъ специфически берлинская живопись цвѣтовъ доведена до совершенства. Слѣдуетъ еще упомянуть такъ называемый японскій сервизъ съ изображеніями китайцевъ, въ манерѣ Бушэ, (1769 — 70 гг.), палевый 1769 г., красный сервизъ Овидія — 1783 г. и синій 1784 г. Далѣе мы видимъ много образцовъ съ изображеніями животныхъ, ландшафтовъ, амуровъ, портретовъ и силуэтовъ, а также фарфоръ времени перехода къ классицизму, съ его гладкими формами и холодными тонами. Большія витрины содержатъ главнымъ образомъ пластическія произведенія завода, начиная съ фигурокъ въ стилѣ рококо работы Эліаса Мейера, перваго лѣпщика, вызваннаго въ 1761 г. изъ Мейссена. Главнымъ представителемъ стиля Людовика XVI является младшій братъ Мейера, В. Х. Мейеръ (умеръ въ 1786 г.), изображавшій вмѣсто пастушковъ и китайцевъ рококо аллегоріи художествъ, олимпійскихъ боговъ и музъ. Его работы, между которыми слѣдуетъ назвать группы «Война и Миръ», «Эней и Анхизъ» и аллегорію на бракосочетаніе Маріи Антуанеты, принадлежатъ къ лучшимъ издѣліямъ берлинской мануфактуры. Преемниками Мейера были І. Г. Мюллеръ (1785 — 89 гг.), спеціалистъ по бѣлому бисквиту, и І. Экштейнъ. Переходомъ къ XIX в. являются произведенія скульптора Ризе, работавшаго вмѣстѣ съ Шадовымъ и Генелли. Далѣе слѣдуетъ фарфоръ XIX в. до нашего времени.

Залъ Рембрандта въ Музеѣ императора Фридриха, дающій благодаря богатой коллекціи весьма яркую и полную картину творчества этого художника, значительно измѣнился къ лучшему. При устройствѣ зала придерживались принципа, чтобы одна половина его была предоставлена работамъ Рембрандта, а на другой, за исключеніемъ небольшой боковой стѣны, были бы размѣщены работы его учениковъ и послѣдователей. Этотъ принципъ оказался не совсѣмъ удачнымъ. Небольшія картины Рембрандта висѣли слишкомъ тѣсно: за недостаткомъ мѣста многія картины не производили никакого впечатлѣнія, между тѣмъ какъ на противоположной стѣнѣ лучшія мѣста были заняты посредственными работами Херскопа и Верельста. Теперь отказались отъ этого порядка, вслѣдствіе чего картины Рембрандта размѣщены свободнѣе и въ опредѣленной группировкѣ, чѣмъ и достигнуты красивые эффекты. Только «Мужчина въ золотомъ шлемѣ» въ залѣ съ верхнимъ свѣтомъ не такъ красиво освѣщенъ, какъ раньше въ кабинетѣ Рембрандта съ боковымъ свѣтомъ. На картинѣ, изображающей жену Пентефрія (1665 г.), весьма непріятенъ яркій свѣтъ на нижней части роскошной золотой рамы, совершенно затемняющей золотистые тона на картинѣ.

Въ большихъ залахъ Академіи на Брюльской террасѣ въ Дрезденѣ устроена выставка картинъ Антона Граффа, пріуроченная къ столѣтней годовщинѣ его смерти. Выставка вызываетъ особенный интересъ, потому что устроителямъ ея удалось, хотя и съ большимъ трудомъ, собрать всѣ доступныя картины художника. Дворцы, государственные музеи, города Швейцаріи и, особенно, частные владѣльцы

въ Саксоніи предоставили имѣющіяся у нихъ картины Граффа, и можно смѣло сказать, что никогда его работы не были собраны въ такой полнотѣ: при этомъ имѣются почти всѣ безъ исключенія выдающіяся его произведенія; этотъ интересный художникъ отличался рѣдкой плодовитостью: за время своей жизни въ Дрезденѣ, съ 1766 г. до смерти, послѣдовавшей въ 1813 г., онъ написалъ 934 портрета; работъ, исполненныхъ въ молодости въ Швейцаріи, насчитывается 297. На дрезденской выставкѣ имѣется болѣе 400 портретовъ; по нимъ можно прослѣдить развитіе нѣмецкой портретной живописи подъ вліяніемъ Гэнсборо и Рейнольдса. Граффъ усвоилъ не только грацію своего времени, но и особенную жизненность въ тонахъ и экспрессіи, которая опередила современное ему искусство и подходила бы къ нѣкоторымъ портретамъ Гойи, если бы не была смягчена болѣе изящнымъ исполненіемъ. Граффъ вникалъ въ характеръ тѣхъ, съ кого писалъ портреты, и умѣлъ передать его въ выраженіи лица и во всей позѣ. Онъ написалъ много портретовъ съ знаменитыхъ современниковъ. Надо надѣяться, что эта выставка окончательно установитъ художественное значеніе Граффа.

W. Norbert.

Среди новыхъ пріобрѣтеній дрезденскихъ королевскихъ галерей выдѣляются: мейссенскій фарфоръ эпохи рококо (особенно Большая ваза, съ изображеніями птицъ, сидящихъ на вѣткахъ) и китайскій фарфоръ.

Городская галерея во Франкфуртѣ на Майнѣ пріобрѣла большую средневѣковую группу «Распятіе», удивительной работы, восходящую къ началу XV в., и проливающую новый свѣтъ на Рейнское пластическое искусство этой эпохи.

Реставраторъ Хампке нашелъ нѣсколько новыхъ интересныхъ подписей на картинахъ Данцигской галереи и, что еще удивительнѣе, нѣсколько первоклассныхъ холстовъ подъ невзрачными картинами болѣе поздняго времени. Имъ извлечены на свѣтъ вещи Андреа Соларіо, Питера ванъ денъ Боса и Герарда Доу.

Лѣтомъ 1914 г. въ Дармштадтѣ устраивается ретроспективная выставка нѣмецкаго искусства (1650—1800).

Италія. Во Флоренціи дѣятельно занялись реставраціей архитектурныхъ памятниковъ города: Палаццо Веккіо, церкви S. Maria Novella, палаццо Суаресъ делла Конка, монастыря деи Барбетти и т. д. Тамъ же открыты интересные остатки церкви S. Pier Scheraggio, о которой встрѣчается упоминаніе еще въ XI вѣкѣ.

Кабинетъ гравюръ Національной галереи въ Римѣ пріобрѣлъ богатѣйшее собраніе рисунковъ Черубино Альберти.

Городскимъ музеемъ Пистойи рѣшено пріобрѣсти оцѣненную въ 100.000 лиръ галерею Пуччини.

Въ Туринѣ открытъ Museo del Libro, въ память столѣтней годовщины смерти Джованни-Баттиста Бодони, знаменитаго туринскаго печатника. Въ этомъ новомъ музеѣ собраны инкунабулы, автографы, портреты знаменитыхъ печатниковъ, ex-libris'ы и т. п.

Въ Сардиніи въ Ortu Commidu открытъ подземный храмъ возлѣ священнаго источника. Внутренность храма напоминаетъ своимъ характеромъ аналогичныя этрусскія, микенскія и египетскія сооруженія.

Францiя. Знаменитый фрагментъ статуи Минервы «Торсъ Медичи», занимавшiй нишу виллы Медичи въ Римѣ, переданъ въ Луврѣ, гдѣ займетъ мѣсто въ ротондѣ Марса, близъ греческой залы.

Изъ военнаго музея въ Парижѣ злоумышленники похитили серiю великолѣпнаго стариннаго аннамскаго оружiя, богато украшеннаго золотомъ и драгоцѣнными камнями.

Въ Версали найденъ новый портретъ г-жи де Севинье, интересный тѣмъ, что онъ является единственнымъ портретомъ писательницы, на которомъ фигура ея изображена съ руками. Маркиза представлена на портретѣ, по всей вѣроятности работы Фердинанда, во всемъ обаянiи молодости и красоты.

Готовится тщательная реставрацiя парка С.-Клу и, въ особенности, прекраснаго каскада, работы Ленотра и Мансара.

Въ одномъ изъ закоулковъ музея въ Калэ найдена великолѣпная голова старика, подъ которой разобрана подпись Рембрандта и 1653 г. Кромѣ того, подъ верхнимъ пластомъ красокъ разобрали другую подпись его же, сопровождаемую датой 1646; къ этому году, очевидно, относится первоначально написанная мастеромъ на этомъ холстѣ картина — если эти подписи не поддѣльны вообще.

Въ Монтобанѣ состоялось открытiе музея Энгра, содержащаго до 4.000 рисунковъ великаго мастера.

Старая церковь св. Лаврентiя въ Руанѣ, недавно преобразованная въ музей нормандскаго искусства, надняхъ открыта для публики.

На территорiи коммуны Сэнъ-Бернаръ де Коммэнжъ, на мѣстѣ древняго города Lugdunum Convenarum, найденъ цѣлый подвальный этажъ галло-римской базилики многоугольной формы, 45 метровъ длины. Въ ней — 14 саркофаговъ, обломки фризовъ, колоннъ, изваянiй языческихъ и христiанскихъ, частью исключительно художественной работы.

Англiя. Только что открытъ въ Пэмбриджъ-Уэльсѣ портретъ лорда Веллингтона, писанный Лоренсомъ. Обладатель его не подозрѣвалъ о художественной цѣнности принадлежавшей ему картины, пока случайно не увидалъ на выставкѣ торговца эстампами въ Лондонѣ гравюру, оригиналъ которой приписывался Лоренсу. Оказалось, что именно этотъ оригиналъ былъ недавно прiобрѣтенъ имъ.

Метрополитэнъ-музеумъ въ Нью-Iоркѣ прiобрѣлъ изъ частнаго англiйскаго собранiя «Чудо съ хлѣбами и рыбами» Тинторетто (за 1.000.000 долларовъ), далѣе «Поклоненiе волхвовъ» Iеронима Босха, греческую архаическую гробницу, римскiй портретный бюстъ и нѣсколько другихъ замѣчательныхъ вещей. — Б. Мосоловъ.





ОБЪ АУКЦІОНАХЪ И ПРОДАЖАХЪ.

Восемьдесятъ старинныхъ картинъ собранія г. E. Fischof реализировали при распродажѣ у Жоржи Пти 1.600.800 фр. «Отъѣздъ на охоту» А. Кейпа, побывавшій на аукціонахъ Л. Стефенса въ 1895 году (52.500 фр.) и М. Канна въ 1911 году (160.000 фр.), теперь нѣсколько вновь понизился въ цѣнѣ (145.000 фр.). Цѣна упала также и на принадлежавшую въ свое время М. Канну «Свадьбу» Я. Стеена (съ 76.000 фр. до 60.500 фр.). Согласно оцѣнкѣ одного изъ экспертовъ, г. Феравля, за «Молодую женщину съ ребенкомъ» К. де Фоса спрашивали 80.000 фр. Самъ г. Фераль тутъ же купилъ ее лишь за 68.000 фр. А за «Попугая» П. де Хоога дали 20.000 фр., когда за него собирались получить 50.000 фр. Что картина, являясь слишкомъ часто на аукціонахъ, не выигрываетъ въ покупной стоимости, показалъ также лишній разъ «Портретъ молодой дамы» Наттье (97.000 фр.), видѣнный публикой въ прошломъ году на распродажѣ Doucet (100.000 фр.). Два другихъ Наттье принесли 37.000 фр. и 14.000 фр., пройдя значительно ниже оцѣнки. Болѣе порадовали продавцовъ «Руины» и «Римскій храмъ» Г. Робера (41.000 фр. при оцѣнкѣ 15.000 фр.). Два Гварди оказались проданными за 42.200 фр. Неожиданный тріумфъ получилъ «Портретъ королевы Маріи Антуанеты съ дѣтьми въ Версальскомъ паркѣ» кисти мало популярнаго голландскаго художника N. Mugs'а (1740—1808 гг.): съ 3.000 фр. его цѣну подняли до 20.000 фр. Баронъ Владиміръ Гинцбургъ купилъ за 27.000 фр. «Святое Семейство» Тіеполо.

Извѣстная прекрасная коллекція картинъ венгерскаго любителя Marczell Nemes, была выставлена первоначально для публичнаго обозрѣнія въ Мюнхенѣ и Дюссельдорфѣ, а затѣмъ перевезена въ Парижъ, гдѣ въ Galerie Manzi состоялась ея распродажа, давшая 5.344 600 фр. 516.000 фр. стоилъ г. S. Riccі одинъ изъ шедевровъ молодости Рембрандта — «Портретъ отца». Два портретныхъ этюда Рембрандта продали за 95.000 фр. и за 54.000 фр.; знакомый по прошлогодней распродажѣ Вебера «Портретъ господина» Фр. Хальса — за 290.000 фр., «Женскій портретъ» Шерборха — за 41.000 фр., «Ландшафтъ» А. Кейпа — за 48.000 фр., «Ландшафтъ» Коннинка — за 35.000 фр., «Игрока въ трикъ-тракъ» Т. де Кейзера — за 30.000 фр. Прелестна была маленькая картина Ж. Давида «Мадонна» (120.000 фр.). Его же очень характерная «Pietà» куплена въ Америку (84.000 фр.). Почти вдвое превысила оцѣнку прекрасно сохранившаяся «Венера съ купидономъ» Бальдунга Грина (115.000 фр.). Пара портретовъ Ганса фонъ Кульмбаха пошла за 55.000 фр., «Святое Семейство» Мастера «Успенія Пресв. Богородицы» — за 34.000 фр. и «Мадонна съ двумя святыми и за-

казчикомъ» Б. Брюйна младшаго — за 72.000 фр. На распродажѣ Вебера эта картина была пріобрѣтена за 56.200 фр. Цѣны на Рубенсовъ распредѣлились тутъ такъ: «Портретъ архіепископа А. Тріеста» — 85.000 фр., «Pietà» — 43.000 фр., «Женскій портретъ» — 56.000 фр. и бывшій въ собраніи Вебера большой эскизъ на апокалипсическій сюжетъ — 56.000 фр. Тинторетто былъ представленъ одной изъ его лучшихъ картинъ — «Христосъ и грѣшница» (240.000 фр.). «Христосъ въ ясляхъ» Боттичелли (80.000 фр.), «Мадонна съ Младенцемъ и заказчикомъ» Беллини (75.000 фр.) и эскизъ для плафона Д. Б. Тіеполо (32.500 фр.) являлись затѣмъ наиболѣе интересными произведеніями италіанской школы. «Генералъ Кембель» Рэбёрна купленъ за 85.000 фр. Наиболѣе замѣчательный отдѣлъ собранія Nemes составляли 12 Греко (906.600 фр.). Несмотря на современное пристрастіе къ этому художнику, суммы, истраченныя здѣсь на его произведенія, носили скорѣе умѣренный характеръ; высшая была дана за картину «Святое Семейство съ корзиной фруктовъ» (173.000 фр.). Въ 1869 г. изъ Музея Прадо украли «Играющихъ дѣтей» Гойи. Они оказались въ числѣ картинъ, предназначенныхъ къ настоящему аукціону, но испанское правительство, заявивъ о своихъ правахъ, воспротивилось ихъ продажѣ. 60.000 фр. пришлось на долю «Карнавальной сцены» Гойи.

Писанный Лоренсомъ портретъ B. West'a, американскаго художника, одного изъ основателей Royal Academy и ея второго президента, до послѣдняго времени сохранялся въ его семьѣ. Этому портрету была посвящена у Друо особая распродажа (135.500 франковъ).

Знаменитой балеринѣ m-lle Guimard принадлежалъ въ Pantin, превратившемся изъ элегантной дачной мѣстности въ предмѣстье Парижа, — отель, который теперь занятъ мѣстной мэріей. Въ 1886 г. деревянныя украшенія отеля были проданы и перешли въ руки одной дамы, отдѣлавшей ими близлежащій домъ, купленный нынѣ самоуправленіемъ предмѣстья подъ устройство камеры мирового судьи. Рѣзнымъ украшеніямъ, описаннымъ Е. де Гонкуромъ, былъ устроенъ аукціонъ, на которомъ мэрія же купила деревянную раскрашенную отдѣлку большого салона (33.500 фр.), дубовыя украшенія столовой (13.000 фр.), мраморный каминъ эпохи Людовика XV (3.150 фр.) и т. д.

Изданные около 1740 г. Жюльеномъ знаменитые 4 тома «L'Oeuvre d'Antoine Watteau» достигли на аукціонѣ библіотеки г. L. de Mongermont цѣны 30.100 фр. Три «Suites d'estampes pour servir a l'histoire des moeurs et du costume des François dans le XVIII siècle» Моро младшаго и Фреудеберга продались тамъ же за 40.000 фр. 1087 эстамповъ заключали въ себѣ напечатанные въ послѣдней четверти XVII в. «Costumes et portraits du XVII siècle» (5 томовъ въ красныхъ марокенахъ — 21.000 франковъ).

У Лепке распродано хорошее собраніе нѣмецкой скульптуры, составленное докторомъ Oertel. На этотъ разъ наиболѣе крупная сумма пришлась на долю Эльзасскаго искусства: 52.000 м. — за Мадонну съ Младенцемъ страссбургскаго мастера, около 1500 г. Фигура императора на тронѣ, тирольскаго издѣлія, первой четверти XV в., была продана за 21.000 м., большая нижнебаварская статуя святой Магдалины,

работы Лейнбергера, около 1520 г. — за 24.000 м., верхнерейнская группа «Святой Георгій, поражающій дракона»—за 20.000 марокъ.

Семь картинъ «мастера женскихъ полуфигуръ», о которыхъ разсказывали объявленія объ одномъ аукціонѣ въ Галереѣ Helbing, оказались очень посредственными подражаніями этому очаровательному художнику (1200 марокъ — 400 марокъ).

Германіи придется вѣроятно лишиться ряда Рубенсовъ, Рембрандтовъ, Хальсовъ и другихъ сокровищъ, хранившихся въ собраніи г. Riedel, скончавшагося въ 1911 г. Покойный отказался продать свою коллекцію американскому торговцу, предлагавшему нѣсколько лѣтъ тому назадъ 3.000.000 фр. Наслѣдники продали ее г. Клейнбергеру, отправляющему вскорѣ картины въ Америку, гдѣ состоится ихъ распродажа.

Въ 1825 г. J. Smith, авторъ «Catalogue raisonné», привезъ въ Англію и продалъ за 6.000 р. «Лѣсной ландшафтъ» Хоббемы. Въ 1890 г. его видѣли на аукціонѣ Perkins (33.000 р.), а этимъ лѣтомъ на аукціонѣ огромнаго собранія г. Oppenheim въ Лондонѣ, онъ проданъ за 150.000 р. Это рекордная цѣна на Хоббему. Тамъ же борьба между фирмами Агнью и Дювинъ за «Портретъ лэди de la Pole» Ромнея закончилась побѣдой фирмы Дювинъ, заплатившей за него 394.000 р.!

Отличныя вещи имѣлись и въ собраніи Murray Scott. Наиболѣе замѣчательнымъ тутъ былъ, конечно, небольшой «Fête champêtre» Ватто (63.100 р.). Далѣе заслуживали отмѣтки бронзовый «Угрожающій амуръ» Фальконэ (73.500 р.) и великолѣпная мебель, напримѣръ: бронзовое бюро съ витриной, отдѣланное маркетри и бронзой, съ надписью Dubois (54.145 р.) и 8 креселъ, подписанныхъ Jacob, бѣлыхъ съ позолотой, крытыхъ Бовэ, съ цвѣтами и драпировками на кремовомъ фонѣ (44.000 р.). — Е. Л.



ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ.

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

Въ примѣчаніяхъ къ статьѣ барона Н. Врангеля «Исторія одного дома» («Старые Годы», 1913 г., апрѣль, стр. 30), авторъ, упоминая о nature morte въ собраніи Рѣзвого, пишетъ, что ему не извѣстенъ художникъ «nature morte»'овъ де Вриндтъ и его имени онъ не могъ отыскать ни въ какихъ источникахъ. На самомъ дѣлѣ такого художника «мертвой природы», кажется, не существовало. Но авторъ статьи не довѣрился старинной надписи на рамѣ «Дебридтъ» и переименовалъ его въ Де Вриндтъ.

Бернардъ Де Бридтъ былъ художникомъ натюрмортовъ, работавшимъ въ Антверпенѣ между 1685 и 1722 годами. О немъ упомянуто въ словарѣ Вурцбаха и имя его встрѣчается и въ болѣе старинныхъ источникахъ. Составителю словаря извѣстны только три картины Де Бридта, именно находящіяся въ Дессау; о находящихся въ Россіи Вурцбахъ не упоминаетъ. Но кромѣ картины, находящейся въ собраніи Рѣзвого, въ Россіи извѣстны еще двѣ картины (подписанныя полною подписью) Де Бридта: одна въ собраніи С. И. Шидловскаго, другая въ коллекціи П. П. Семенова Тянъ-Шанскаго (кат. № 84). Въ предисловіи къ каталогу Семеновскаго собранія, на стр. CXCVI, составитель пишетъ, что кромѣ находящихся въ его собраніи и коллекціи С. И. Шидловскаго картинъ, не имѣется ни одного произведенія этого рѣдкаго, но незначительнаго и неинтереснаго мастера, что, конечно, послѣ всего вышесказаннаго, тоже ошибочно. — А. Т.



Редакторъ-Издатель П. П. Вейнеръ.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1914 ГОДЪ.

«Старые Годы» въ восьмомъ году изданія будутъ выходить по прежней программѣ и при участіи слѣдующихъ сотрудниковъ:

В. С. Арсеньевъ, Александръ Н. Бенуа, Ѳ. Г. Беренштамъ, И. Я. Билибинъ, Wilhelm Bode, П. П. Вейнеръ, Adolfo Venturi, L. Venturi, В. И. Веретенниковъ, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, Fierens Gevaert, Max Geisberg, В. Т. Георгіевскій, В. Н. Гернгроссъ (Всеволодской), В. В. Голубевъ, Jean Guiffrey, Игорь Э. Грабарь, Loÿs Delteil, С. П. Дягилевъ, Н. П. Кондаковъ, Е. Ф. Коршъ, Е. М. Кузьминъ, В. Я. Курбатовъ, Н. Е. Лансере, Э. Э. Ленцъ, Э. К. фонъ Липгартъ, Е. Г. Лисенковъ, Н. П. Лихачевъ, В. К. Лукомскій, Г. К. Лукомскій, Н. Е. Макаренко, Сергѣй Маковскій, Pierre Marcel, L. de Maeterlinck, П. П. Муратовъ, П. И. Нерадовскій, W. Norbert, А. В. Орѣшниковъ, R. P. Pirling, Pol de Mont, Н. К. Рерихъ, Н. И. Романовъ, А. А. Ростиславовъ, Н. Ротштейнъ, Denis Roche, А. В. Селивановъ, П. П. Семеновъ-Тянъ-Шанскій, П. К. Симони, Н. В. Соловьевъ, А. А. Спицынъ, П. Н. Столпянскій, Н. Г. Тарасовъ, С. Н. Тройницкій, А. А. Трубниковъ, В. К. Трутовскій, А. И. Успенскій, бар. А. Е. Фелькерзамъ, Max Friedländer, И. А. Шляпкинъ, Джемсъ А. Шмидтъ, В. А. Щавинскій, И. А. Фоминъ, В. Я. Чемберсъ, П. Д. Эттингеръ, С. П. Яремичъ, А. И. Яцимирскій и мн. др.

Цѣна въ годъ съ доставкою и пересылкою 10 руб., безъ доставки — 9 руб., за границу — 40 франковъ.

При подпискѣ черезъ контору редакціи допускается разсрочка: при подпискѣ — 5 р., 1 апрѣля — 3 р. и 1 іюля — 2 руб.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ — въ конторѣ редакціи (Рыночная ул., 10) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Клочкова и Митюрникова; въ Москвѣ — въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, «Новаго Времени», Шибанова и Веркмейстера и въ складахъ изданій Общины Св. Евгеніи Краснаго Креста; въ С.-Петербургѣ — Морская, 38 и въ Москвѣ — Кузнецкій мостъ, 11.

Объявленія: страница 50 р., 1/2 стр. — 30 р., 1/4 стр. — 20 р., 1/8 стр. — 12 р. За перемѣну адреса 50 коп.

ЗА ИЗРАСХОДОВАНІЕМЪ КОМПЛЕКТОВЪ

ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ ПРЕКРАЩЕНА.

КОМПЛЕКТОВЪ ЖУРНАЛА ЗА ПРОШЛЫЕ ГОДЫ НЕ ИМѢЕТСЯ.

Заявленія о неполученіи номера принимаются въ редакціи въ теченіе 2-хъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ номера.

Редакціонный Комитетъ: Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, І. І. Леманъ, С. К. Маковскій, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.

Редакторъ-Издатель П. П. Вейнеръ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1914 ГОДЪ

(4-й годъ изданія)

РУССКІЙ БИБЛІОФИЛЪ

ЖУРНАЛЪ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ И БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЙ.

Выходитъ 8 разъ въ годъ, книжками по 100—150 стр. со многими иллюстраціями.

По примѣру первыхъ 3-хъ лѣтъ изданія, наиболѣе обширнымъ отдѣломъ «Русскаго Библіофила» явится отдѣлъ историко-литературный, въ которомъ будетъ опубликованъ рядъ неизданныхъ писемъ и произведеній виднѣйшихъ русскихъ писателей. Наряду съ этимъ, видное мѣсто займетъ отдѣлъ историческихъ воспоминаній и записокъ, въ которомъ, между прочимъ, будетъ продолжаться печатаніе обширныхъ записокъ кн. И. М. Долгорукова, начатое въ 1913 году.

Вопросы искусства вообще, и въ частности искусства графическаго, вмѣстѣ съ вопросами библіофиліи и коллекціонерства будутъ также достаточно подробно затронуты на страницахъ журнала. Въ библіографическомъ отдѣлѣ, кромѣ рецензій на книги по исторіи, исторіи литературы и искусству и перечней вновь выходящихъ книгъ по этимъ вопросамъ, будутъ помѣщаться описанія частныхъ собраній и библіотекъ общихъ и спеціальныхъ.

Редакціей пріобрѣтенъ и будетъ опубликованъ въ теченіе 1914 г.

АРХИВЪ А. А. ВОЕЙКОВОЙ,

племянницы В. А. Жуковскаго, извѣстной «Свѣтланы».

Архивъ состоитъ изъ множества отдѣльныхъ рукописей и десяти семейныхъ альбомовъ и заключаетъ въ себѣ рядъ неизданныхъ произведеній Жуковскаго, Языкова, Козлова, Баратынскаго, Дельвига и др. въ автографахъ. Обширная переписка даетъ множество интересныхъ свѣдѣній для біографій многихъ литераторовъ начала XIX вѣка, а изящные альбомы украшены рисунками и портретами нѣкоторыхъ изъ этихъ лицъ, которые будутъ воспроизведены на страницахъ «Русскаго Библіофила».

Подписная цѣна 8 р. 50 к. въ годъ съ пересылкой (за границу 35 фр.).

Редакція: Спб. Литейный, 51.

Редакторъ-Издатель Н. В. Соловьевъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА.

НА ИСТОРИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

РУССКАЯ СТАРИНА

НА 1914 ГОДЪ.

Вступая въ 1914 году въ сорокъ пятый годъ своего существованія, «Русская Старина» благодаря измѣнившимся условіямъ цензуры, извлекаетъ изъ своего архива цѣлый рядъ цѣнныхъ записокъ и даетъ мѣсто особенно интереснымъ воспоминаніямъ, а также исторически обработаннымъ матеріаламъ и подлиннымъ документамъ.

Имѣя въ виду современныя условія общественной жизни Россіи, редакція предпринимаетъ цѣлый рядъ мѣръ къ обновленію и расширенію журнала.

Сохраняя своихъ прежнихъ многочисленныхъ сотрудниковъ, редакція предполагаетъ напечатать въ будущемъ году слѣдующія статьи: А. Ф. Кони. — «Изъ воспоминаній и замѣтокъ судебнаго дѣятеля». «Житейскія встрѣчи». С. Е. О. — «Письмо Императора Александра I къ Императрицѣ Маріи Ѳеодоровнѣ о взятіи Парижа». «Письмо Императрицы Маріи Ѳеодоровны». Н. А. Зотова. — «Война за независимость славянъ 1877—78 гг.» Г. И. Бобрикова. — Воспоминанія. Е. С. Шумигорскаго. — «Кристинъ въ перепискѣ съ княжной Туркестановой изъ эпохи Александра I». «Смольный монастырь». «О запискахъ Екатерины II». А. З. Попельницкаго. — «Спеціальная цензура книгъ». П. К. Козлова. — «Асканія-Нова въ прошедшемъ и настоящемъ». Л. М. Колонтай. — «Записки генерала М. А. Домонтовича». П. Л. Юдина. — «Посольство Марины къ шаху Аббасу». «Лихолѣтье на Кавказскомъ рубежѣ». А. С. Панкратова. — «Старообрядцы и Наполеонъ I». В. А. Андерсона. — «Дневникъ И. М. Снегирева 1825—1828 гг.» Н. К. Полеваго. — «Устройство быта крестьянъ въ Царствѣ Польскомъ Калишской комиссіей по крестьянскимъ дѣламъ 1865 — 1870 гг.» (касаются Императора Александра II-го, Н. А. Милютина, Я. А. Соловьева и др.). Сообщ. Е. С. Шумигорскій. — «Донесеніе Датскаго посланника Гастгаузена о царствованіи Петра III и переворотѣ 1762 года». «Изъ записокъ гр. Ѳ. И. Головкина». «Разсказы современниковъ объ Императорѣ Павлѣ I». Н. А. Вилламова. — Дневникъ статсъ-секретаря Григорія Ивановича Вилламова. С. Н. Брайловскаго. — «Александръ Ѳедоровичъ фонъ-деръ-Бринкенъ на родинѣ». А. С. Лацинскаго. — «Императоръ Александръ I въ Голландіи и Саардамѣ въ 1814 году». В. А. Арсеньева. — «Письмо Императора Александра I къ А. С. Кологривову. Письма И. А. Гончарова къ Никитенко. П. А. Висковатова. «Письма В. А. Жуковскаго къ К. К. Зейдлицу». Н. В. Мѣщанинова. — «Два письма Аракчеева». Н. Н. Мордвинова. — «Гибель крамольнаго рудомета». «Демократъ двадцатыхъ годовъ». «Непризнанный геній». Ф. П. Уловича. — «Князь Константинъ Константиновичъ Острожскій». Н. А. Мурзанова. — «Къ біографіи декабристовъ. Кн. С. Г. Волконскаго и М. А. Лунина». В. Дометти. — «Воспоминанія о спектакляхъ въ эрмитажномъ театрѣ». Н. П. Хитрово. — «Послѣдній штурмъ Карса въ 1877 году». М. В. Безобразовой. — «Дневникъ академика В. П. Безобразова». В. А. Степанова. — «Таинственный преступникъ». А. М. Самбурскаго. — «Очерки изъ семейной жизни». Владиславлева. — «Подонки родины». С. В. Танѣева. — «Курьезы старой Москвы». З. А. Слезскинской. — «Неудачная опека». С. С. Чеха. — Елена Ивановна Шидловская, капитанъ Амазонской роты». С. Н. Введенскаго. — Непригожія рѣчи о патріархѣ Филаретѣ». «Демонскіе лики въ Рязани». Т. М. Олейникова. — «Іеромонахъ Юрьева монастыря Платонъ и его рукописи». Е. С. М. — «Депутатъ отъ Россіи». Н. Ф. Мельницкаго. — «Среди казаковъ въ русско-японскую войну». Д. М. Лаврова. — «Углицкій ссыльный колоколъ». Н. Н. Морозова. — «Люди и нравы за полвѣка». О. Фридландера. — «Воспоминанія о П. С. Ванновскомъ». В. А. Лебедева. — «За границей 1863 — 1865 гг.». Б. В. Каховскаго. — Дневникъ М. И. Каховскаго о походѣ 1814 г.» О. Ф. Берга. — «Смерть генерала Кондратенко». Е. А. Андріяшевой. — «Воспоминанія стараго педагога». Воспоминанія Е. А. Рагозиной, Е. К. Андреевскаго, Леваковскаго, Виноградскаго, Веселовскаго, и др.

По примѣру прежнихъ лѣтъ, въ журналѣ будутъ помѣщаться портреты выдающихся русскихъ дѣятелей. Журналъ, какъ и прежде, будетъ выходить 1-го числа каждаго мѣсяца.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА ГОДЪ 9 РУБ. СЪ ПЕРЕСЫЛКОЙ, ЗА ГРАНИЦУ 11 РУБ.

Книгопродавцамъ, принимающимъ подписку, дѣлается уступка по 30 коп. съ экземпляра.

Подписка принимается въ С.-Петербургѣ, Фонтанка, д. № 18. 3—3

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКІЯ ИЗДАНІЯ:

«Русскія пословицы и поговорки въ рисункахъ Виктора Михайловича Васнецова»

2-е изданіе.

Съ научно-пояснительнымъ текстомъ І. К. Линдемана. Иллюстраціи исполнены В. М. Васнецовымъ въ 1866, 1867 и 1868 гг. Художественный альбомъ въ размѣрѣ 5 × 8 верш. въ оригинальномъ парусиновомъ переплетѣ.

Цѣна въ переплетѣ 8 рублей.

«Архангельское Евангеліе 1092 года»,

изданное Румянцовскимъ музеемъ, воспроизведенное буква въ букву съ соблюденіемъ всѣхъ особенностей пергамента, писменъ и переплета. (Осталось ограниченное количество).

Цѣна 100 рублей.

«Пятидесятилѣтіе Императорскаго Румянцевскаго Музея въ Москвѣ».

Историческій очеркъ. 240 стр. текста, съ 12 портретами, 32 цвѣтными и многочисленными цинкографическими иллюстраціями съ выдающихся подлинниковъ музея. Изданіе музея.

Цѣна 15 рублей.

Стѣнная Таблица «Родословіе Россійскаго Царствующаго Дома»,

составленная и редактированная членомъ Совѣта Русскаго Генеалогическаго Общества ген.-маіоромъ кн. М. С. Путятинымъ.

Цѣна таблицы съ древкомъ, гербомъ и наклейкой на холстъ 5 рублей за 1 экземпляръ.

«Собраніе Памятниковъ Церковной Старины въ Ознаменованіе Трехсотлѣтія Дома Романовыхъ».

Иллюстрированный Каталогъ церковной Выставки, бывшей въ Москвѣ въ Чудовомъ монастырѣ, въ 1913 г.

Книга въ себѣ заключаетъ подробное описаніе предметовъ, 4 трехцвѣтн., 20 меццотинто и 107 цинкографическихъ иллюстрацій съ выдающихся предметовъ старины.

СКЛАДЪ ВЫШЕПОИМЕНОВАННЫХЪ ИЗДАНІЙ:

въ Т-вѣ А. А. Левенсонъ, Москва, Трехпрудный пер., д. № 7.

Продажа Изданій во всѣхъ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.



Роскошное изданіе 4⁰ съ многочисленными иллюстраціями въ текстѣ и внѣ текста и трехцвѣткой на обложкѣ.

Цѣна 4 р. 50 к.

Имѣются на складѣ I и II «Русская карикатура» того же автора:

I. В. Ф. Тиммъ. Цѣна 3 руб. 50 коп.

II. Отечественная война (Теребеневъ, Венеціановъ и Ивановъ).

Цѣна 5 руб.

СКЛАДЪ ИЗДАНІЯ:

Контора типографіи - Сиріусъ - Спб. Рыночная, 10.

КАРТИНЫ, СТАРИННЫЯ ВЕЩИ, ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА.

The Burlington Magazine

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ,

подъ редакціей Lionel Cust и Roger E. Fry, при участіи More Adey.

The Burlington Magazine признанъ авторитетомъ во всѣхъ вопросахъ искусства и исторіи искусствъ. Къ сотрудничеству привлечены главные знатоки въ различныхъ областяхъ. Въ журналѣ помѣщаются полныя обозрѣнія литературы объ искусствѣ, могущія служить совершеннымъ руководствомъ.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА:

АРХИТЕКТУРА.
БРОНЗА.
ВИТРАЖИ.
ВЫШИВКИ И КРУЖЕВО.
ГРАВЮРЫ И РИСУНКИ.
ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.
ЖИВОПИСЬ.
ЗОЛОТОЕ ДѢЛО.
ИГРАЛЬНЫЯ КАРТЫ.
КЕРАМИКА И СТЕКЛО.
КНИГИ И РУКОПИСИ.
КОВРЫ.
КОЖАНЫЯ ИЗДѢЛІЯ.
МАЙОЛИКА.
МЕБЕЛЬ.
МЕДАЛИ И ПЕЧАТИ.
МИНІАТЮРЫ.
МОЗАИКА.
ОРУЖІЕ И ДОСПѢХИ.
ПЕРЕПЛЕТЫ.
СЕРЕБРО И МѢДЬ.
СКУЛЬПТУРА.
СЛОНОВАЯ КОСТЬ.
ШПАЛЕРЫ, и т. д., и т. д.

Систематическій указатель главнѣйшихъ статей, помѣщенныхъ въ журналѣ за прошлые годы, высылается по требованію безплатно.

Подписная цѣна: 35 шиллинговъ = 44 франка = 16 руб. 60 коп. въ годъ съ пересылкой; цѣна отдѣльнаго номера: 2 шиллинга 6 пенсовъ.

АДРЕСЪ КОНТОРЫ:

THE BURLINGTON MAGAZINE.

17, OLD BURLINGTON STREET, LONDON, W. г.

L'ART ET LES ARTISTES

Revue d'Art ancien et moderne des deux Mondes

Directeur-Fondateur: Armand DAYOT — 23, Quai Voltaire — PRIS

Abonnement: 20 fr. — Étranger 25 fr.

Avec le Numéro de Janvier, la revue d'art publie **l'Histoire de la Peinture Russe** qui fait suite à celles des Peintures italienne, flamande, française, allemande, hollandaise, espagnole et scandinave, série qui a rencontré auprès du public cultivé l'accueil le plus flatteur. C'est l'érudit M. Stéphane Iaremitch qui est chargé de cette étude. Il le fait avec la compétence, l'autorité et la science minutieuse qui lui sont coutumières. C'est la première fois, d'ailleurs, que paraît en France, une étude d'ensemble sur l'art pictural moscovite. Puis, M. Gustave Kahn nous entretient d'un des artistes les plus originaux et les plus puissants de la jeune génération: **Edgar Chahine** dont les amateurs parisiens ont quelquefois admiré aux expositions les eaux-fortes d'une vie si intense. Ensuite, M. Blocus idendifie un superbe **portrait inconnu de Charles d'Amboise**, découvert, dernièrement, dans les combles de la mairie de Saint-Amand. Suit un appel vibrant de M. Edmond Pottier, de l'Institut, en faveur du remarquable **Plan de la Rome Antique** de M. Paul Bigot. Ensuite, M. Léandre Vaillat nous parle du sculpteur français **Pierre Roche** dont on connait l'art si complet, le sens décoratif si original. Enfin, le reste de la Revue est, comme toujours, consacré à une sorte de chronique universelle des Beaux-Arts renseignant le lecteur sur tout ce qui se passe en France et à l'Etranger. Un hors-texte en couleurs: **Portrait d'enfant** de Le Nain contribue à embellir d'une façon ravissante ce très beau fascicule qui ne comprend pas moins de cinquante magnifiques illustrations, pour la plupart inédites. г.

L'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS

Revue mensuelle illustrée consacrée à l'Art ancien et moderne en Belgique et en Hollande.

DIRECTEUR: P. BUSCHMANN JR.

Collaborateurs: N. Beets. — J. de Bosschère. — A. Bredius. — Jos. Destree. — Franz Dülberg. — Max J. Friedländer. — Arnold Goffin. — C. Hofstede de Groot. — Henri Hymans. — J. O. Kronig. — Paul Lafond. — G. H. Marius. — W. Martin. — Jac. Mesnil. — A. Pit. — Max Rooses. — F. Schmidt-Degener. — J. Six. — W. Steenhoff. — W. R. Valentiner. — A. Vermeylen. — Jan Veth. — W. Vogelsang. — etc. etc.

Paraît en livraisons de 50 pages au moins, avec de nombreuses illustrations dans le texte et hors texte.

Prix d'abonnement pour l'Union postale: 25 francs par an. Numéros spécimens sur demande. On souscrit à la Librairie G. Van Oest et C-ie, 16 Place du Musée, Bruxelles. (Belgique).

г.

МОСКОВСКОЕ ТОЛСТОВСКОЕ ОБЩЕСТВО.

ПОСЛѢДНІЕ ДНИ Л. Н. ТОЛСТОГО

АЛЬБОМЪ

ВЪ РИСУНКАХЪ ХУДОЖНИКА ВЛАДИМІРА РОССИНСКАГО

съ приложеніемъ текста о послѣднихъ дняхъ Л. Н. Толстого, составлен. со словъ А. Л. Толстой, д-ра Д. П. Маковицкаго и просмотрѣнъ Т. Л. Сухотиной (рожд. Толстой).

15 цвѣтныхъ рисунковъ, воспроизведенныхъ въ краскахъ, на отдѣльныхъ листахъ толстой суконной бумаги, вложенныхъ въ изящную папку съ рисункомъ автора. Репродукція сдѣлана по способу точной передачи оригинала. Разм. альбома $7^1/_2\times10^1/_2$ в.

Цѣна 7 руб. за альбомъ безъ разсрочки и 7 руб. 25 коп. при разсрочкѣ платежа.

Складъ изданія въ Т-вѣ Левенсонъ, Москва, Трехпрудный пер., с. д. № 7.

Продажа — въ Московскомъ Толстовскомъ Обществѣ.



ИЗДАНІЯ

КРУЖКА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКИХЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИЗДАНІЙ:

НЕВСКІЙ ПРОСПЕКТЪ Гоголя, съ рис. Д. Н. Кардовскаго. 25 р.

ГАЛАКТІОНОВЪ и его произведенія. Сост. В. Я. Адарюковъ. 3 р.

РУССКАЯ ЖЕНЩИНА ВЪ ГРАВЮРАХЪ И ЛИТОГРАФІЯХЪ. 3 р.

РУССКАЯ ЖИЗНЬ ВЪ ЭПОХУ ОТЕЧЕСТВЕН. ВОЙНЫ. 3 р. 50 к.

Распроданы.

К. И. 69

ИМѢЮТСЯ ВЪ ПРОДАЖѢ:

ЧЕТЫРЕ БАСНИ КРЫЛОВА съ неизд. рис. А. Орловскаго. Ц. 2 руб.

РАЗСВѢТЪ, поэма гр. А. А. Голенищева-Кутузова, съ 8 офортами худ. Пятигорскаго. Ц. 10 рублей.

МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ БИБЛІОГРАФІИ РУССКИХЪ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХЪ ИЗДАНІЙ.

Выпускъ первый. — Сост. В. А. Верещагинъ. Распроданъ.

Выпускъ второй. — Сост. Н. К. Синягинъ. Ц. 3 рубля.

Выпускъ третій. — Сост. Е. Н. Тевяшовъ. Ц. 2 рубля.

Выпускъ четвертый. — Сост. Н. К. Синягинъ. Ц. 3 р. 50 к.

Подписчики «Старыхъ Годовъ» и лица, выписывающія непосредственно изъ конторы Редакціи, пользуются уступкою въ 20%.

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ:

В. АДАРЮКОВЪ.

СЛОВАРЬ РУССКИХЪ ЛИТОГРАФИРОВАННЫХЪ ПОРТРЕТОВЪ.

Съ 200 снимками. 2 тома.

ТИПОГРАФІЯ «СИРІУСЪ» САНКТПЕТЕРБУРГЪ, РЫНОЧНАЯ, 10.

Виньетки воспроизведены изъ книгъ:

Перепечатка статей, помѣщенныхъ въ настоящемъ выпускѣ, воспрещается. Авторское право на иллюстраціи охраняется на основаніи гл. VI Выс. утв. 20 марта 1911 г. зак. объ авторскомъ правѣ.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

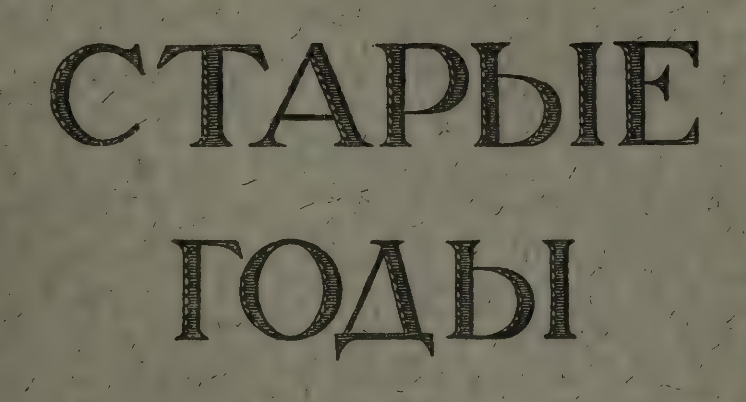
для любителей искусства и старины.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА 1913 ГОДЪ:

съ доставкой въ Россіи 10 р.,

безъ доставки 9 р., за границу 40 франковъ.

Контора редакціи: СПБ. Рыночная, 10 (тип. „Сиріусъ“).



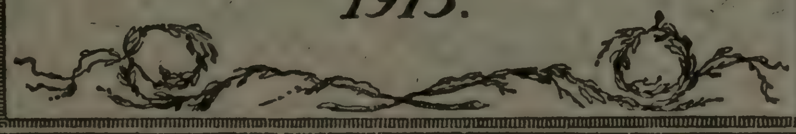
СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины

ДЕКАБРЬ

1913.



ОГЛАВЛЕНІЕ

TABLE

Перепечатка статей, помѣщенныхъ въ настоящемъ выпускѣ, воспрещается. Авторское право на иллюстраціи охраняется на основаніи гл. VI Выс. утв. 20 марта 1911 г. зак. объ авторскомъ правѣ.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ДЕКАБРЬ

1913.



Рафаэль: „Христосъ во гробѣ“.
(Перуджа. Пинакотека Ваннуччи).

Raphaël: Le Christ au tombeau.
(Pérouse. Pinacothèque Vannucci).



ВНОВЬ ОТКРЫТЫЯ ЮНОШЕСКІЯ РАБОТЫ РАФАЭЛЯ.

(G. Galassi: Les œuvres de jeunesse de Raphaël dernièrement identifiées).

Въ началѣ текущаго года профессоръ Адольфо Вентури сдѣлалъ рядъ открытій, вызвавшихъ оживленную полемику въ италіанской печати и давшихъ возможность прослѣдить почти шагъ за шагомъ развитіе таланта юноши Рафаэля, установить переходъ его отъ одного учителя къ другому.

Вентури съ несомнѣнностью приписываетъ Рафаэлю картину, находившуюся въ Città di Castello «Увѣнчаніе св. Николая Толентинскаго», «Христа во гробѣ» изъ Перуджанской пинакотеки, одну деталь на картинѣ Перуджино и цѣлую фреску «Пророки и сивиллы» въ Collegio del Cambio въ Перуджѣ.

Картина «Увѣнчаніе св. Николая Толентинскаго», хранившаяся въ церкви св. Августина въ Читта ди Кастелло (въ Умбріи), въ часовнѣ, сооруженной Андреа Барончо, а теперь принадлежащей семьѣ Трови, приписывалась преданіемъ Рафаэлю. Въ 1788 г. одинъ англичанинъ, нѣкій Хамильтонъ, пытался пріобрѣсти ее, но продажа эта была запрещена. Годъ спустя землетрясеніе разрушило церковь и картина была повреждена. Тогда августинскіе монахи, чтобы достать денегъ на возстановленіе церкви, продали остатки картины папѣ Пію VI за 1000 скуди. Во время французскаго нашествія 1798 г. картина исчезла. Потеря ея была тѣмъ чувствительнѣе, что это была первая рафаэлевская композиція въ алтарной живописи, достовѣрность которой была засвидѣтельствована многочисленными документами.* Изъ этихъ документовъ ясно, что 10 декабря 1500 г. Рафаэль и Evangelista di Piandimeleto приступили къ этой картинѣ и что годъ спустя она была уже окончена. Свѣдѣнія эти были важны не только какъ хронологическія данныя, но и какъ доказательство сотрудничества Рафаэля съ Эванджелистой ди Піан-

* См. Magherini-Giariami: «Неизданные документы, касающіеся Николая Толентинскаго и Sposalizio Рафаэля». — «Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria». XIV. Perugia, 1908, pp. 83—95.

димелето, урбинскимъ художникомъ и вѣрнымъ ученикомъ Джованни Санти, отца Рафаэля.

Но разрѣшить всѣ сомнительные вопросы, касающіеся воспитанія Рафаэля, можно было только при помощи самой утраченной картины. Къ счастью, въ музеѣ Читта ди Кастелло сохранилась копія верхней ея части, исполненная Ermenegoldo Costantini въ 1791 г. прежде, чѣмъ папа Пій VI увезъ ея остатки въ Римъ, а въ Луллѣ и въ Оксфордѣ сохранились оригинальные рисунки Рафаэля, сдѣланные имъ для этой картины. Благодаря этимъ остаткамъ и копіи, удалось возстановить картину въ ея первоначальномъ видѣ. Вверху, въ серединѣ, мы видимъ Бога-Отца; по бокамъ, нѣсколько ниже его, находятся Пресвятая Дѣва и св. Августинъ. Всѣ трое протягиваютъ въ награду св. Николаю Толентинскому вѣнецъ. Внизу св. Николай, съ раскрытой книгой и крестомъ въ рукахъ, попираетъ ногами распростертаго на землѣ діавола; рядомъ съ нимъ ангелы: одинъ — направо, два — налѣво. Таково именно было видѣніе, которое незадолго до смерти имѣлъ св. Николай Толентинскій. Ему явились Господь Богъ, Пресвятая Дѣва и блаженный Августинъ, чтобы наградить его за святую жизнь.

Въ италіанскихъ картинныхъ галереяхъ сохранились, однако, три куска «Увѣнчанія св. Николая», и недавно одинъ нѣмецкій изслѣдователь, Оскаръ Фишель, * обратилъ на нихъ вниманіе, указывая, что это остатки иконы изъ Читта ди Кастелло.

Наиболѣе сохранившійся и наиболѣе останавливающій вниманіе кусокъ — тотъ, который хранится въ Пинакотекѣ въ Брешѣ, съ изображеніемъ головы и бюста одного изъ ангеловъ. Въ каталогахъ галереи картина эта приписывалась (по указанію Морелли) кисти Тимотео делла Вите. Но уже 14 лѣтъ тому назадъ Адольфо Вентури, не имѣя еще тогда никакихъ доказательствъ, кромѣ самой картины, заявлялъ, что это работа Рафаэля. Фишель же, сравнивъ брешанскаго ангела съ копіей Костантини, находящейся въ музеѣ Читта ди Кастелло, убѣдился, что остатокъ картины принадлежитъ рукѣ великаго мастера — Рафаэля.

Ангелъ облеченъ въ бѣлую тунику; поверхъ ея извивается зеленоватая повязка, упадающая на грудь; на лѣвое плечо широкимъ взмахомъ наброшено красное покрывало. Воротъ туники оставляетъ открытыми часть груди и всю шею, на которой возвышается изящная головка, украшенная цѣлымъ потокомъ мягкихъ бѣлокурыхъ кудрей, ниспадающихъ на правое плечо и оживленныхъ золотыми лучами. Въ его лицѣ Рафаэль далъ намъ выраженіе необычайной свѣжести, ангельской невинности и мистическаго чувства, украсилъ его нѣжной улыбкой и взглядомъ, полными глубокой жизни. Въ этой головѣ мы видимъ всю идеализирующую мощь италіанскаго кваттроченто, но въ широтѣ размаха и эффектахъ находимъ уже предвозвѣстника

* Oscar Fischel: «Первая алтарная картина Рафаэля: Увѣнчаніе св. Николая Толентинскаго».—«Jahrbuch der K. Preus. Kunstsamml.». Вып. II—III. 1912. См. также мою работу: «Открытіе фрагментовъ одного изъ первыхъ произведеній Рафаэля» въ «L'Arte», 1913, fasc. VI.

XVI вѣка. При этомъ здѣсь отражается и юношеское настроеніе Рафаэля, начавшаго картину семнадцати лѣтъ и кончившаго ее восемнадцати.

На столь же высокую художественную зрѣлость указываютъ и два другихъ куска, хранящіеся въ Неаполитанскомъ музеѣ. Одинъ изъ нихъ изображаетъ Бога-Отца, другой — Пресвятую Дѣву. Фишель устанавливаетъ авторство перваго, сравнивая его съ подготовительными рисунками самого Рафаэля, находящимися въ музеѣ Wicar въ Лиллѣ. Что же касается другого неаполитанскаго фрагмента, съ изображеніемъ Св. Дѣвы, то уже Кавальказелле находилъ общее между обоими фрагментами, приписывая ихъ одному автору, котораго искалъ среди учениковъ Перуджино, измѣнившихъ свой стиль въ духѣ Рафаэля. Слѣдовательно, Кавальказелле уже находился на вѣрномъ пути, и Фишелю предстояло лишь установить принадлежность этихъ двухъ частей картины самому Рафаэлю.

Однако, фрагменты — особенно изображающій Пресвятую Дѣву — такъ сильно пострадали, что совершенно утратили тотъ чудесный блескъ оригинала, которымъ еще полна картина въ Брешѣ. Богъ-Отецъ во всей славѣ окруженъ серафимами, которые, взирая на него, какъ бы взмахиваютъ крылышками. Съ утонченной граціей держитъ старецъ въ рукахъ вѣнецъ, приготовленный для св. Николая, и склоняетъ величественную голову съ окладистой бородой. Глаза сидятъ глубоко въ орбитахъ, на высокомъ лбу отражается усиліе мысли. Пресвятая Дѣва тоже держитъ вѣнецъ и взоръ ея, полный затаеннаго вздоха, напоминаетъ выраженіе брешанскаго ангела и столь же полонъ юношеской прелести. Таковы остатки этой картины, принадлежность которыхъ Рафаэлю установлена не счастливой случайностью, а тщательнымъ изученіемъ и работою мысли.

Нѣтъ ни малѣйшаго сомнѣнія, что это работа Рафаэля. Не говоря уже о сходствѣ неаполитанскаго Бога-Отца съ рисунками Лилльскаго музея, не говоря о тождествѣ брешанскаго ангела съ копіей Костантини и оставивъ въ сторонѣ несомнѣнное продолженіе линій въ двухъ неаполитанскихъ фрагментахъ, — надо согласиться, что всѣ три куска ясно говорятъ характеромъ письма въ пользу Рафаэля. Достаточно, напримѣръ, сравнить брешанскаго ангела со святымъ, слѣва на хоругви св. Троицы, находящейся въ Читта ди Кастелло и исполненной Рафаэлемъ около того же времени. Мы найдемъ у него тотъ же взглядъ, ту же тонкость линій и нѣжность выраженія. На той же хоругви находимъ мы Бога-Отца, во всемъ схожаго съ неаполитанскимъ; херувимы, окружающіе послѣдняго, встрѣчаются позже въ рафаэлевскихъ работахъ, особенно лѣвый, нѣсколько скосившій глаза.

Значеніе этихъ остатковъ въ высшей степени важно, особенно для опредѣленія неясныхъ вопросовъ въ воспитаніи Рафаэля. «Увѣнчаніе св. Николая Толентинскаго» выполнено, какъ уже сказано, Рафаэлемъ совмѣстно съ Эванджелистой ди Піандимелето, но въ этихъ трехъ кускахъ мы не находимъ и слѣда сотрудничества. Но также не находимъ и ничего противорѣчащаго утвержденію Вентури, что Эванджелиста былъ первымъ учителемъ Рафаэля. Возможно, что

юный Рафаэль оставилъ указанія смиреннаго ученика своего отца и, прежде чѣмъ приступить къ «Увѣнчанію св. Николая», обратилъ свои взоры къ учителямъ болѣе выдающимся.

Историки искусства, начиная съ Вазари, утверждаютъ, что первымъ учителемъ Рафаэля былъ Перуджино; Морелли называетъ имя Тимотео делла Вите; Фишель, говоря о трехъ фрагментахъ, утверждаетъ, что въ нихъ нѣтъ и намека на вліяніе Тимотео, но зато есть несомнѣнные слѣды школы Перуджино; Коррадо Риччи,* напротивъ, приходитъ къ убѣжденію, что вліянія Перуджино не было совершенно, но есть несомнѣнное сходство съ манерой Тимотео. И это настолько несомнѣнно, заявляетъ Риччи, что брешанскій ангелъ и былъ приписанъ первоначально самому Тимотео делла Вите! Теперь для насъ понятно какъ сходство брешанскаго ангела съ работами Тимотео, такъ и близость Бога-Отца къ школѣ Перуджино, и изъ сего слѣдуетъ подтвержденіе, какимъ искуснымъ подражателемъ былъ Рафаэль въ молодости: благодаря этому качеству, онъ легко могъ соединить въ себѣ художественные пріемы и характеръ письма обоихъ учителей. Позже мы находимъ у него отзвуки вліянія Леонардо, еще позже — Микеланджело. Но дѣйствительно достойно удивленія и преклоненія, что Рафаэль въ 18 лѣтъ написалъ такое великое произведеніе, въ которомъ превзошелъ своихъ учителей и достигъ идеальнаго совершенства.



Не успѣли еще замолкнуть толки по поводу «Увѣнчанія св. Николая Толентинскаго», какъ удалось открыть еще три произведенія юношескихъ лѣтъ Рафаэля.**

Первое изъ нихъ — «Христосъ во гробѣ», находящееся въ Перуджанской пинакотекѣ; затѣмъ — одна изъ частностей фрески въ Collegio del Cambio въ Перуджѣ, исполненной Перуджино съ учениками, и, наконецъ, большая фреска, вся принадлежащая кисти Рафаэля и изображающая пророковъ и сивиллъ (въ томъ же Collegio del Cambio).

Нашей задачей теперь является выяснить, какимъ образомъ установлена принадлежность этихъ работъ Рафаэлю, какую художественную цѣнность онѣ имѣютъ и что новаго даютъ для характеристики юношескихъ произведеній Рафаэля.

---

* Ricci: «Incoronazione di S. Nicola da Tolentino». — «Bollettino d'Arte». 1912. IX.

** См. мою статью: «Новыя открытія».—«Nuova Antologia» 1913. 16. III.



Рафаэль: Богъ-Отецъ (деталь).
(Неаполь. Національный музей).

Raphaël: Dieu le Père (détail).
(Naples. Musée National).



Рафаэль: Ангелъ (деталь).
(Пинакотека въ Брешѣ).

Raphaël: Un ange (détail).
(Pinacothèque de Brescia).



Рафаэль: „Сила“.
(Перуджа. Collegio del Cambio).

Raphaël: „Fortezza“.
(Pérouse. Collegio del Cambio).



Рафаэль: Ангелъ (деталь).
(Пинакотека въ Брешѣ).

Raphaël: Un ange (détail).
(Pinacothèque de Brescia).



Рафаэль: „Сила“.
(Перуджа. Collegio del Cambio).

Raphaël: „Fortezza“.
(Pérouse. Collegio del Cambio).



Перуджино: „Сила и Умѣренность“.
(Перуджа. Collegio del Cambio).

Le Pérugin: „La Fortezza e la Temperanza“.
(Pérouse. Collegio del Cambio).

Въ 1500 г. Перуджино находился на вершинѣ своей славы. Онъ получилъ званіе «пріора города Перуджи» и былъ заваленъ приглашеніями и предложеніями работъ. Тогда же ему было предложено украсить Collegio del Cambio, и 1500 годъ указанъ имъ на правой стѣнѣ залы Collegio, на пилястрѣ. Сношенія съ Collegio del Cambio не кончились этимъ, а документы подтверждаютъ, что платежи за работы производились вплоть до 1507 года. Но часть работъ, очевидно, была закончена въ 1500 г., разъ мы находимъ эту дату на росписи залы. Стѣна, на которой Перуджино изобразилъ героевъ и мудрецовъ древности, имѣетъ вверху два полукруга, на одномъ изъ которыхъ изображены Правосудіе и Благоразуміе, а на другомъ — Сила и Умѣренность. Въ настоящее время Вентури утверждаетъ, что фигура Силы на второмъ полукругѣ исполнена Рафаэлемъ. Сила изображаетъ молодую дѣвушку, свѣжую и чистую. При сравненіи ея съ другими фигурами той же фрески сейчасъ же вспоминается манера Тимотео делла Вите, одного изъ урбинскихъ учениковъ Франчи. Овалъ лица этой фигуры напоминаетъ овалъ лица Мадонны Тимотео делла Вите, который сильно отличается отъ манеры школы Перуджино: у послѣдняго контуры лица суживаются книзу, у Тимотео они, наоборотъ, суживаются въ верхней части, особенность, которую мы наблюдаемъ и въ фигурѣ Силы въ Cambio. Но никто не могъ занести въ Перуджу манеры Тимотео, кромѣ такого же урбинца — Рафаэля, о которомъ писалъ еще Вазари, что онъ посѣщалъ мастерскую Перуджино. Кромѣ того, несомнѣнно сходство этой фигуры съ ангеломъ въ Брешѣ и съ рафаэлевскимъ рыцаремъ изъ картины «Сонъ рыцаря» лондонской Національной галереи. Такимъ образомъ, эта фигура Силы обнаруживаетъ ближайшее сходство по типу и по письму съ другими произведеніями, принадлежность которыхъ Рафаэлю несомнѣнна, и въ то же время рѣзко отличается молодымъ вдохновеніемъ и дѣвственной граціей отъ картинъ Перуджино, лишенныхъ юношеской свѣжести. Все это заставляетъ насъ признать, что изображеніе Силы въ этой фрескѣ исполнено именно Рафаэлемъ.

Произведеніе это, самое раннее изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ работъ Рафаэля, является очень важнымъ документомъ, по которому мы можемъ судить о развитіи его генія. Къ «Увѣнчанію св. Николая Толентинскаго» Рафаэль приступилъ 10 декабря 1500 г., окончено же оно было годомъ позже. Такимъ образомъ въ лицѣ Силы мы имѣемъ работу, выполненную Рафаэлемъ въ возрастѣ 17 лѣтъ. Эта картина устанавливаетъ для насъ два факта изъ жизни Рафаэля: что онъ до 1500 г. работалъ подъ руководствомъ Тимотео делла Вите и что въ 1500 г. онъ покинулъ Урбино для мастерской Перуджино.

На то, что Тимотео былъ учителемъ Рафаэля, указывалъ еще Морелли. * Но даже въ послѣднее время одинъ изъ изслѣдователей «Увѣнчанія св. Николая», Фишель, ** приписывалъ его Тимотео. Одновременно Риччи *** считаетъ возможнымъ допустить, что Рафаэль,

* Lermolieff (Giovanni Morelli): «Die Gallerie zu Berlin».

** Oscar Fischel: «Первая алтарная картина Рафаэля». (см. выше).

*** Ricci: «Incoronazione di S. Nicola da Tolentino».—«Bollettino d'Arte». 1912. IX.

расписывая эту икону, еще не находился въ мастерской Перуджино. Открытія Вентури разрѣшаютъ всѣ эти сомнѣнія, признаютъ за Тимотео делла Вите честь обученія Рафаэля въ дѣтскіе годы и устанавливаютъ присутствіе Рафаэля въ студіи Перуджино въ 1500 году.

Послѣ 1500 года Рафаэль все болѣе начинаетъ приближаться къ манерѣ Перуджино. Намеки на это мы имѣемъ уже въ неаполитанскомъ фрагментѣ «Увѣнчанія св. Николая». Въ дальнѣйшей характеристикѣ юноши Рафаэля, Вентури слѣдитъ шагъ за шагомъ за растущимъ уподобленіемъ его Перуджино и новый примѣръ этому находитъ въ картинѣ «Христосъ во гробѣ» (пинакотека въ Перуджѣ), которую до сихъ поръ приписывали Перуджино. Въ ней заимствована отъ Перуджино общая схема фигуры, но въ то же время въ ней несомнѣнныя указанія на то, что она написана Рафаэлемъ.

Въ Императорскомъ Эрмитажѣ находится лучшее изъ изображеній Христа, нарисованныхъ Перуджино, — складень съ распятіемъ изъ С.-Джиминьяно. Здѣсь художникъ вложилъ всю свою возвышенную религіозность и все то вдохновеніе, которое ему суждено было вскорѣ потерять съ наступленіемъ старости. Но и эти лучшія его произведенія безконечно далеки отъ «Христа во гробѣ» пинакотеки Ваннуччи въ Перуджѣ! Торсъ Христа здѣсь гораздо болѣе развитъ и совершенно лишенъ сухости и схематичности, присущей Перуджино, фигуры котораго отъ плечъ до пояса всегда имѣютъ форму треугольника. Краски этой картины болѣе теплы, чѣмъ обычно у Перуджино, контуры мягче, свѣтотѣни интенсивнѣе. Перуджино въ своихъ изображеніяхъ Христа (какъ въ Эрмитажномъ, такъ и въ позднѣйшихъ *) передаетъ намъ высокій духовный подъемъ, даетъ рѣдкую чистоту линій, но мы никогда не найдемъ у него упругой мягкости тѣла и естественнаго цвѣта кожи. Можно сказать болѣе, въ перуджанскомъ Христѣ есть особенность, неизвѣстная дотолѣ умбрійской школѣ. Это — пафосъ, присущій только Рафаэлю.

Естественно, что всѣ біографы Перуджино старались всегда найти дату для этого произведенія, и одинъ изъ послѣднихъ, Кнаппъ, ** отнесъ его къ раннимъ работамъ, что было единственнымъ выходомъ, такъ какъ послѣ 1490 г. талантъ Перуджино началъ клониться къ упадку, и невозможно было помѣстить въ этотъ періодъ столь совершенное произведеніе. Но такимъ образомъ оказалась отнесенной къ XV вѣку работа, носящая явные слѣды чинквеченто!

Есть еще много соображеній, подтверждающихъ новое открытіе Вентури. Христосъ изъ рафаэлевскаго Распятія (собраніе Мондъ въ Лондонѣ) совершенно такъ же склоняетъ голову, и «Христосъ благословляющій» (изъ Брешанской галереи), принадлежащій Рафаэлю, отличается такой же совершенной передачей человѣческаго тѣла.

Однако, въ этой работѣ Рафаэль еще подражаетъ Перуджино, точно такъ же, какъ и въ картинѣ, подписанной 1504 г. и находящейся въ Брерѣ — «Sposalizio». Въ ней, однако, уже намѣчается, на-

* Распятіе въ церкви св. Маріи Магдалины de'Pazzi, другое изъ галереи Академіи (Флоренція) и болѣе позднее изъ церкви св. Августина въ Сіенѣ.

** Кпарр: «Perugino».

ряду со схематичностью, присущей школѣ Перуджино, независимость и собственная манера Рафаэля.

«Увѣнчаніе св. Николая Толентинскаго», Мадонна между свв. Франциском и Іеронимом (Берлин), св. Севастіан (Бергамо) и нѣкоторыя другія картины образуют цѣлый цикл произведеній, объединенных общей манерой, съ одной стороны близкой къ Тимотео делла Вите, а съ другой — напоминающей Перуджино.

Далѣе мы имѣем цѣлый ряд работ, въ число которых вошли «Христос во гробѣ», «Увѣнчаніе св. Дѣвы» (Ватикан), Распятіе (собранія Монд) и много других меньших (например, «Пресв. Троица», «Сон рыцаря» въ Лондонѣ и «Знаменосец» въ Читта ди Кастелло), для которых образцами служили работы Перуджино. Ватиканское «Увѣнчаніе св. Дѣвы» очень напоминает многочисленныя «Вознесенія» Перуджино (первое из них было написано для церкви св. Петра и находится теперь въ Ліонѣ; оно послужило образцом для всѣх послѣдующих, написанных им или его учениками, а также и для «Успенія»), гдѣ апостолы расположены совершенно одинаково по одной линіи. Распятіе собранія Монд имѣет то же расположеніе и ту же симметрію, как у Перуджино, но одновременно мы въ нем встрѣчаем и тѣ упрощенія и сокращенія, которыя свойственны позднѣйшим произведеніям Перуджино, как, например, Эрмитажному складню. Если мы сравним съ этим произведеніем миланское «Sposalizio», то замѣтим въ послѣднем большой шаг вперед. Рамки картины увеличиваются, фигуры располагаются болѣе декоративно и линіи все болѣе очищаются и начинают пріобрѣтать изысканную грацію. Вентури считает «Sposalizio» написанным одновременно съ «Христом» Брешанской галереи.

Послѣ «Sposalizio» геній Рафаэля проявляется съ новым одушевленіем и пылкостью въ крупном произведеніи — въ большой фрескѣ «Пророки и сивиллы» въ Collegio del Cambio, как это устанавливает теперь Вентури. Художественная цѣнность и характер письма этой картины сами говорят за себя и дѣлают несомнѣнной принадлежность ея Рафаэлю.

Перуджино въ том же Cambio расположил своих героев и мудрецов древности всѣх рядом, прямо, холодно и неподвижно; Рафаэль располагает дѣйствующих лиц въ два ряда, — правда, еще симметрично, но каждый уже имѣет свое выраженіе, свой жест, свою позу. Перуджино расположил их, по своему обыкновенію, на плоской равнинѣ, выстроил по схематически простой волнистой линіи; Рафаэль собирает их всѣх въ долину, помѣщает на заднем планѣ скалы, на темном фонѣ которых эффектно вырисовываются нѣкоторыя головы, тогда как другія выдѣляются на фонѣ свѣтлаго утренняго неба.

Фигуры Перуджино полны тяжелаго, усталаго покоя; по каждой фигурѣ Рафаэля точно прошла волна движенія. Одежды ангелов и первой из сивилл точно волнуемы вѣтром, волосы и бороды, свитки съ пророчествами развѣваются. Свѣт и тѣни разлиты въ картинах Перуджино случайно, без заранѣе опредѣленнаго плана,

тогда какъ у Рафаэля они подчинены соображеніямъ общей гармоніи. Всего болѣе тѣни сгущены въ серединѣ, въ глубинѣ долины, и ярче всего свѣтъ въ центрѣ, въ прорывѣ между двухъ скалъ, гдѣ Богъ-Отецъ со своими серафимами и ангелами точно залитъ ослѣпительнымъ блескомъ неба. Ниже, гдѣ тѣни сгущены, фигуры пріобрѣтаютъ какую то прозрачность, и стоящіе на землѣ пророки получаютъ особую силу рельефа. У Перуджино повторяются съ надоѣдливой монотонностью одни и тѣ же типы, одно и то же кроткое и умоляющее выраженіе; напротивъ того, лица у Рафаэля полны совершенно новаго выраженія благородства; они не лишены молитвеннаго настроенія, но выраженіе ихъ мѣняется, подчеркивая характерныя особенности каждаго. Такъ, Богъ-Отецъ снисходительно и властно благословляетъ съ высоты; Моисей задумчиво наклонилъ голову; Соломонъ отличается царственной осанкой; изъ сивиллъ однѣ блещутъ женственной граціей, другія точно слѣдятъ взглядомъ за будущими судьбами человѣчества или кажутся растроганными.

Кто, кромѣ генія, могъ на зарѣ XVI столѣтія совершить такое чудо, вложить въ свое произведеніе столько глубокаго чувства и жизни?

Но, установивъ принадлежность этой картины Рафаэлю, надо выяснить еще, какъ могло случиться, что столько вѣковъ картина эта считалась твореніемъ Перуджино, что никому не была извѣстна эта работа Рафаэля, — уже не юноши и ученика, а зрѣлаго художника, какимъ онъ былъ въ 1505 году? Я уже говорилъ, что платежи за работы въ Collegio del Cambio производились вплоть до 1507 г. Вентури въ настоящее время указываетъ, что и работы самого Перуджино въ этой залѣ далеко не отличаются одинаковой цѣнностью. Фреска, изображающая античныхъ героевъ и мудрецовъ, болѣе совершенна, чѣмъ находящіяся въ глубинѣ «Преображеніе» и «Рождество», относящіяся уже ко времени упадка его таланта. Если мы сравнимъ головы героевъ и мудрецовъ древности съ головами апостоловъ этихъ двухъ послѣднихъ картинъ, то сразу увидимъ, что Перуджино съ годами все болѣе и болѣе прибѣгалъ къ привычнымъ шаблоннымъ пріемамъ. Все одушевленіе первыхъ его работъ пропадаетъ: фигуры точно пустѣютъ, лица принимаютъ постоянное и однообразное выраженіе молитвы и призыва.

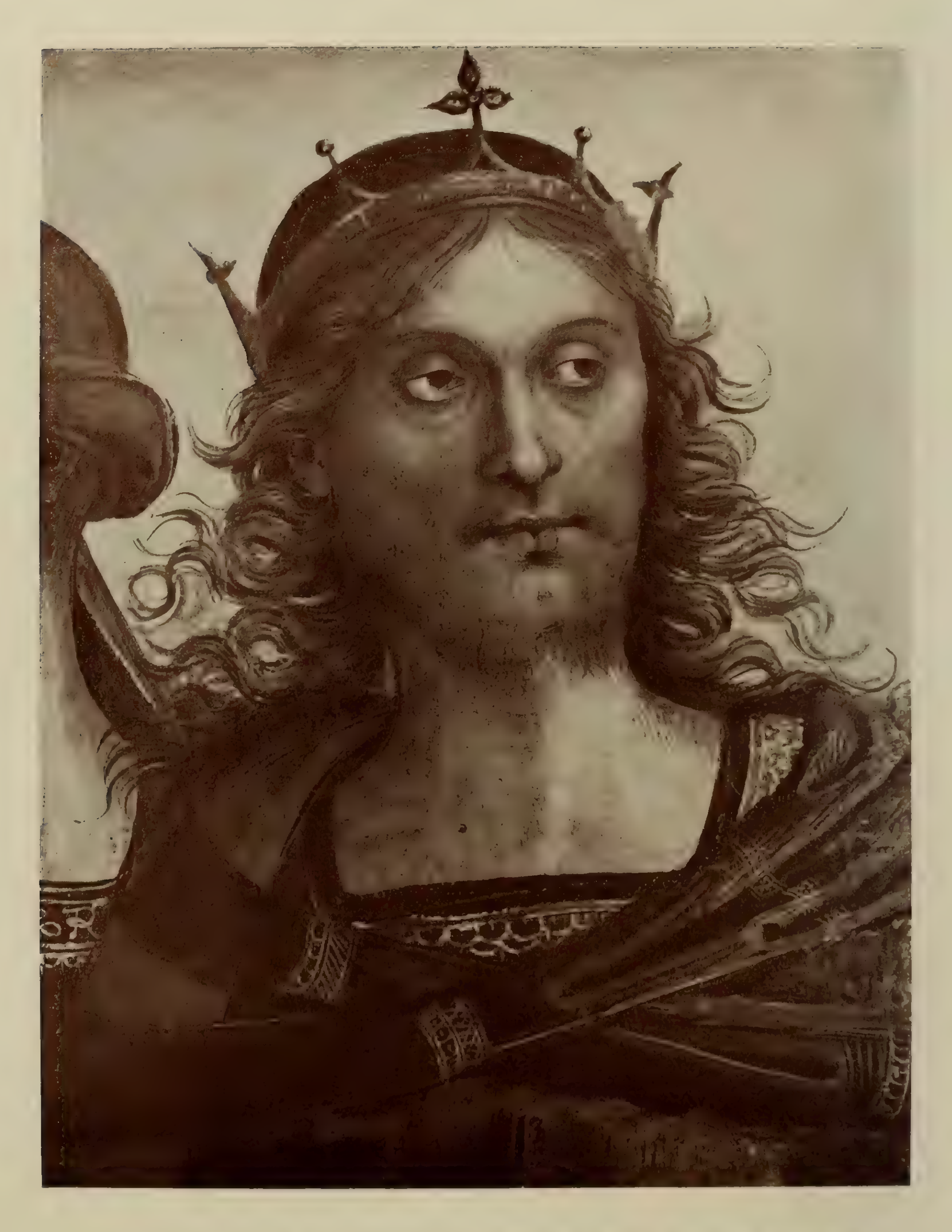
Намъ извѣстно, что Рафаэль работалъ въ Collegio del Cambio. Мы допускаемъ, что около 1505 г. онъ писалъ подъ руководствомъ Перуджино; но учитель уже давно отмѣтилъ его, какъ выдающагося ученика, и выбралъ его для исполненія большой фрески «Пророки и сивиллы». Впервые Рафаэль былъ довѣренъ своимъ собственнымъ силамъ и долженъ былъ выполнить крупную задачу не по чужимъ рисункамъ и указаніямъ, а предоставленный собственному художественному вкусу. И усилія, которыя ему для этого понадобились, дали возможность впервые проявиться его генію. Такъ было создано имъ лучшее произведеніе его молодости.

Поразительно, какой громадный шагъ впередъ онъ сдѣлалъ въ этой картинѣ, если мы сравнимъ ее со «Sposalizio», написаннымъ, можетъ быть, всего за годъ передъ этимъ. Сохранились лишь едва



Рафаэль: „Пророки и сивиллы“.
(Перуджа. Collegio del Cambio).

Raphaël: „Prophètes et Sybilles“.
(Pérouse. Collegio del Cambio).



Рафаэль: Соломонъ (деталь фрески „Пророки и сивиллы").
(Перуджа. Collegio del Cambio).

Raphaël: Salomon (détail de la fresque „Prophètes et sybilles").
(Pérouse. Collegio del Cambio).



Рафаэль: Моисей (деталь фрески „Пророки и сивиллы").
(Перуджа. Collegio del Cambio).

Raphaël: Moïse (détail de la fresque „Prophètes et sybilles).
(Pérouse. Collegio del Cambio).



Перуджино: Преображеніе Господне.
(Перуджа. Collegio del Cambio).

Le Pérugin: La Transfiguration.
(Pérouse. Collegio del Cambio).

замѣтные общіе слѣды; сивилла Эритрейская напоминаетъ нѣсколько Іосифа, вручающаго кольцо Маріи, Даніилъ имѣетъ нѣчто общее съ однимъ изъ жениховъ, но очертаніе лицъ уже измѣнилось, а въ сивиллѣ Куманской уже замѣтно изученіе Леонардо. Повидимому, отъ него заимствовалъ Рафаэль то движеніе, которымъ отличается эта фреска, и глубокое знакомство со строеніемъ человѣческаго тѣла. Подъ тончайшимъ изображеніемъ лицъ и чувствъ мы замѣчаемъ не менѣе тонкое и научное ознакомленіе со строеніемъ тѣла, которое было чуждо Перуджино, а у Рафаэля встрѣчается впервые.

Это новое направленіе объясняется, можетъ быть, тѣмъ, что около 1504 г. Рафаэль посѣтилъ Флоренцію. Тамъ, изучая послѣднія работы Леонардо, онъ былъ ими глубоко потрясенъ и направился съ тѣхъ поръ по новому пути, къ новымъ идеаламъ, къ тому великому и героическому, что составляло сущность италіанскаго чинквеченто.

Эта фреска является поворотнымъ пунктомъ въ развитіи Рафаэля. Съ этого момента онъ отходитъ отъ Перуджино, и эта фреска даетъ намъ возможность датировать цѣлый рядъ его юношескихъ работъ. Къ этому періоду относятся: «Св. Георгій» (Лувръ и Эрмитажъ), «Св. Михаилъ» (Лувръ) — все произведенія, въ которыхъ обнаруживается исканіе движенія въ духѣ Леонардо.

Въ цѣломъ рядѣ мадоннъ, относящихся къ этому періоду, разрывъ съ Перуджино является болѣе постепеннымъ и менѣе неожиданнымъ. Отъ Эрмитажной «Мадонны Конестабиле» мы незамѣтно переходимъ къ лондонской «Ансидеи» и т. д., вплоть до мадонны, которая находилась у монаховъ св. Антоніо, а теперь у П. Моргана, по которой уже видно, что Рафаэль находится подъ вліяніемъ другого учителя — Фра Бартоломео делла Порта. Изученіе этого мастера замѣтно по фрескѣ со св. Троицей въ церкви С. Северо въ Перуджѣ. Но съ послѣдней, написанной около 1506 г., надо считать оконченнымъ цѣлый періодъ художественной дѣятельности Рафаэля, который отнынѣ обращается въ сторону новыхъ идеаловъ.

Мы прослѣдили здѣсь почти шагъ за шагомъ юношеское творчество Рафаэля; мы видѣли, какъ отъ первыхъ уроковъ Тимотео онъ переходитъ къ Перуджино, и закончили упоминаніемъ фрески С. Северо, въ которой уже ясны флорентійскія вліянія. Теперь даже съ большей вѣроятностью можно сказать, кто былъ первымъ учителемъ Рафаэля, еще прежде Тимотео делла Вите. По утвержденіямъ Вентури, это былъ Эванджелиста ди Піандимелето, ученикъ и душеприказчикъ отца Рафаэля, Джованни Санти. * Подтвержденіе этой гипотезы мы находимъ въ томъ, что въ 1501 г. Эванджелиста сотрудничалъ съ Рафаэлемъ въ его «Увѣнчаніи св. Николая Толентинскаго».

Такимъ образомъ, мы можемъ возстановить весь періодъ юношеской дѣятельности Рафаэля, основываясь на его работахъ, неоспоримо устанавливающихъ даты, въ особенности на фрескѣ въ Cambio. При отсутствіи этихъ послѣднихъ данныхъ старая критика ** осно-

* A. Venturi: «Il primo maestro di Rafaello».—«L'Arte». 1911.

** Müntz и почти всѣ остальные.

вывалась, главнымъ образомъ, на книгѣ рисунковъ, приписываемыхъ Рафаэлю, въ Венеціанской галереѣ. Вентури и Loeser установили ея поддѣльность. * Но главный пунктъ, гдѣ всегда спотыкалась критика, — былъ переходъ отъ манеры Перуджино (Sposalizio 1504 г.) къ манерѣ Фра Бартоломео (фреска С. Северо 1506 г.). На помощь приходитъ, въ данномъ случаѣ, открытіе Вентури, показывая намъ Рафаэля подъ новымъ угломъ зрѣнія и дѣлая естественнымъ переходъ къ фрескѣ въ С. Северо.

Поэтому открытіе это является столь цѣннымъ для италіанскаго искусства и можетъ быть самымъ крупнымъ событіемъ въ новѣйшей исторіи искусства и художественной критикѣ.

G. Galassi.



ПОСЛѢСЛОВІЕ.

Уже послѣ написанія мною настоящей статьи выяснилось, что новыя опредѣленія Адольфо Вентури — отнявшаго отъ Перуджино цѣлую стѣну того самаго Камбіо, которое доселѣ считалось шедевромъ умбрійскаго мастера — вызвали возраженія тѣхъ, кто, занимаясь исторіей искусства, обращаютъ взоры только на архивные документы, а не на самыя произведенія. Въ отвѣтъ на выводы непосредственнаго анализа и сравнительнаго изученія, повторены старыя свѣдѣнія, положившія основаніе старымъ опредѣленіямъ, и повторены безъ надлежащаго освѣщенія ихъ критикою.

Главныя возраженія высказаны Гумбертомъ Ньоли (U. Gnoli) въ статьѣ «Raffaello, il Cambio di Perugia e i Profeti di Nantes» («Rassegna d'Arte», май 1913 г.). Ньоли сразу заявляетъ о своемъ методѣ «основываться только на архивныхъ документахъ, на точныхъ свѣдѣніяхъ и фактахъ»; этимъ сразу же опредѣляется цѣнность его возраженій. Посмотримъ же, каковы эти документы и факты и насколько они опровергаютъ авторство Рафаэля въ фрескѣ «Пророковъ и сивиллъ».

Во первыхъ — что признаютъ и возражающіе — мы не знаемъ контракта, не знаемъ времени начала работы, срока, предоставленнаго Перуджино, и порядка платежей. Изъ окончательной расписки 1507 г. мы знаемъ условленную цѣну — 350 большихъ золотыхъ дукатовъ, а первое извѣстіе объ отношеніяхъ Перуджино къ Collegio del Cambio относится къ 1499 г., когда художнику былъ проданъ хлѣбъ, поставленный въ его дебетъ на другой страницѣ книги. Затѣмъ книги и счета съ 1499 по 1502 гг. не сохранились. Въ 1502 г. Перуджино имѣетъ получить 174 флорина и 7 сольди, а въ 1502 — 1504 гг. платежи, кромѣ него,

---

* Морелли приписалъ ихъ Пинтуриккіо, что было принято также и Риччи («Pinturicchio», 1912).

производятся еще двумъ его помощникамъ: Фантазія и Монтеварки. Далѣе, съ марта 1504 г., когда ему причитается 142 фл. 17 с., Перуджино ничего не получаетъ по 15 іюня 1507 г., когда пишетъ расписку о полномъ расчетѣ. Вотъ все, что извѣстно изъ документовъ.

Эти документы намъ доказываютъ, что Перуджино былъ предпринимателемъ-подрядчикомъ всей работы, но не доказываютъ, чтобы онъ былъ личнымъ ея исполнителемъ, а мы отлично знаемъ, какъ часто художники пользовались трудомъ своихъ помощниковъ, довѣряя имъ иногда исполненіе цѣлыхъ отдѣловъ росписи; въ этомъ смыслѣ мы и читаемъ въ документахъ Камбіо имена Фантазія и Монтеверки. Очевидно, если бы тамъ же среди оплаченныхъ учениковъ стояло имя Рафаэля, легко было бы его прочесть и сообщить въ печати; это было бы безусловнымъ подтвержденіемъ, но отсутствіе такового не исключаетъ сотрудничества молодого Санти. Во первыхъ, какъ мы видѣли, сохранились далеко не всѣ документы; во вторыхъ, отвѣтственнымъ за работу предъ Collegio являлся Перуджино и естественно, чтобы платежи производились ему и за молодыхъ его учениковъ. Но было бы странно, чтобы художникъ, имѣвшій въ своей мастерской такого ученика, какъ Рафаэль (это, по крайней мѣрѣ, нынѣ никѣмъ ужъ не оспаривается, хотя — что особенно важно — это не подтверждается никакими документами), въ своей главной работѣ воспользовался бы помощью только Фантазія и Монтеварки, которые послѣ себя не оставили рѣшительно ничего замѣтнаго. Если вообще основываться только на контрактѣ и на платежныхъ распискахъ, то пришлось бы заключить, что капелла Эремитани въ Падуѣ расписана только сначала Антоніо Виварини и Джованни д'Алеманья, а затѣмъ Пиццоло и Мантенья, которые одни упомянуты въ документахъ, дошедшихъ до насъ полностью, а Ансуино да Форли и Боно да Феррара не считались бы участниками росписи, хотя на ней они поставили свои подписи. Очевидно, они были приглашены Мантеньей и Пиццоло, которые одни были отвѣтственны предъ заказчиками. То же самое, вѣроятно, имѣло мѣсто въ Камбіо, гдѣ отвѣтственность несъ Перуджино.

Противники Вентури, кромѣ того, ссылаются на дату 1500 г., поставленную на пилястрѣ стѣны, украшенной фрескою «Пророки и сивиллы». На это нужно замѣтить, что всегда было принято начинать роспись комнаты съ потолка, сводовъ и продолжающихъ ихъ пилястровъ, пространства же между пилястрами могли оставаться незаполненными фресками въ то время, какъ самые пилястры заканчивались и помѣчались 1500 годомъ.

Въ заключеніе скажемъ, что для опроверженія выводовъ А. Вентури надо было дѣйствовать одинаковымъ съ нимъ оружіемъ, надо было доказать, что нѣтъ различія въ стилѣ «Пророковъ и сивиллъ» и прочихъ фресокъ въ Камбіо; что нѣтъ совпаденія стиля между этимъ произведеніемъ и другими работами Рафаэля. Это не сдѣлано, и вмѣсто того на старыхъ данныхъ вновь выдвинуты старыя сужденія. Сказаны старыя слова, но не задѣты новые критическіе выводы: ясный знакъ, что новыя опредѣленія Вентури правильны. — G. G.



5. Пакетовая табакерка Императорскаго Фарфороваго Завода, 1753 года.
5. Tabatière en forme de lettres. Porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg. 1753.

ФАРФОРОВЫЯ ТАБАКЕРКИ ИМПЕРАТОРСКАГО ЭРМИТАЖА.
(S. Troïnitzky: Les tabatières en porcelaine à l'Ermitage Imperial).

Прежде всего мы должны оговориться передъ читателями: вѣроятно, не всѣ описываемые ниже предметы служили именно табакерками. Нѣкоторые могли имѣть и другое назначеніе. Но такъ какъ большинство ихъ работы Императорскаго Фарфороваго Завода 1750-хъ и 1760-хъ годовъ, въ архивныхъ дѣлахъ котораго за этотъ періодъ говорится всегда о табакеркахъ, то мы и позволили себѣ дать нашей статьѣ это, можетъ быть слишкомъ узкое, названіе.

Восемнадцатый вѣкъ можно назвать вѣкомъ табакерки. Мода нюхать табакъ началась нѣсколько раньше и кончилась позже, но никогда увлеченіе ею не достигало такихъ размѣровъ, какъ въ XVIII вѣкѣ, особенно въ его серединѣ. Всякій костюмъ, чуть ли не всякій случай въ жизни требовали особой табакерки, и уважавшіе себя люди должны были имѣть ихъ въ большомъ разнообразіи. Такъ, послѣ смерти въ 1776 г. принца Конти осталось 800 табакерокъ. Фридрихъ Великій имѣлъ ихъ 1.500, изъ которыхъ шестьсотъ получилъ въ наслѣдство. [1]

Табакерки дѣлались изъ золота, серебра, мѣди, желѣза, кости, черепахи, камня, фарфора, рога, дерева, эмали и, украшенныя каменьями и живописью, достигали огромной цѣнности.

Лучшее и богатѣйшее въ мірѣ собраніе табакерокъ находится въ отдѣлѣ драгоцѣнностей Императорскаго Эрмитажа. Въ Россіи расцвѣтъ моды на табакерки совпалъ съ первымъ опытомъ фарфороваго производства, и поэтому понятно, что въ первые годы своего существованія петербургскій фарфоровый заводъ занимался, чуть ли не главнымъ образомъ, производствомъ для двора этихъ фарфоровыхъ бездѣлушекъ, вдвойнѣ модныхъ — и по своему назначенію, и по матеріалу.

Первыя свѣдѣнія о производствѣ на Императорскомъ Фарфоровомъ Заводѣ табакерокъ относятся къ 1751 г. [2] Въ 1752 году производство табакерокъ идетъ уже довольно правильно, хотя, повидимому, большого разнообразія въ работахъ нѣтъ. [3]

Съ 1753 года заводъ сталъ выдѣлывать въ большомъ количествѣ, понравившіяся Императрицѣ и быстро вошедшія въ моду при дворѣ, такъ называемыя «пакетовыя» или «пакетошныя» табакерки. [4] Табакерки эти, выдѣлывавшіяся трехъ величинъ, были четыреугольныя, довольно плоскія, и должны были изображать запечатанный конвертъ. На верхней крышкѣ писался адресъ того лица, кому табакерка предназначалась; на нижней, красной краской, изображалась печать съ гербомъ или инициалами дарителя или копіей античной геммы. [5]

Надписи дѣлались сначала печатными буквами, но затѣмъ было приказаніе писать «скорописнымъ письмомъ». [6] Затѣмъ стали точно воспроизводить почеркъ заказчика. [7] Печати сначала просто писались красной краской, а затѣмъ стали ихъ дѣлать съ нѣкоторымъ рельефомъ, что, повидимому, удалось не сразу. [8] На двухъ изъ пакетовыхъ табакерокъ Императорскаго Эрмитажа (№№ 5 и 6) печати рельефныя. Этотъ періодъ Императорскаго Фарфороваго Завода можно назвать табакерочнымъ, такъ какъ другихъ вещей почти не изготовлялось, что можно видѣть изъ слѣдующихъ строкъ въ письмѣ Шлатера къ барону Черкасову отъ 11 апрѣля 1754 г.: «нынѣ какъ мастеру * такъ и ученику ** по табакерки далъ писать, чтобы они не праздны были, ибо другихъ которые писать было можно отъ господина Виноградова достать не могу». [9] Изъ табакерокъ же выдѣлывались почти исключительно пакетныя: «А какую по приказу вашего высокопревосходительства писалъ ученикъ Пименъ Шупицинъ человѣческими фигурами, при семъ же слѣдуетъ, а за неимѣніемъ другихъ настоящихъ табакерокъ къ оному письму употребилъ пакетошныя крышки и надѣюсь ежели обдѣлать хорошая табакерка выйдетъ». [10] О количествѣ выдѣлывавшихся пакетовыхъ табакерокъ можно судить по тому, что послѣ смерти Виноградова, послѣдовавшей въ 1758 г., осталось готовыхъ табакерокъ свыше шестидесяти штукъ, а въ слѣдующемъ году, въ рапортѣ отъ 20 мая, [11] указывается, что ихъ изготовлено еще свыше семидесяти штукъ. Но въ это время уже выдѣлывались, конечно, и другія вещи. Въ письмѣ Шлатера къ барону Черкасову, отъ 26 апрѣля 1754 г., [12] говорится о дѣланіи «вещей потребныхъ на чемъ писать яко табакерокъ, грифовъ, набалдашниковъ на трости и прочихъ, что нынѣ возможно...».

Въ реестрахъ вещей, оставшихся послѣ барона Черкасова и Виноградова, упоминаются табакерки слѣдующихъ формъ: осьмиугольныя, круглыя-овалистыя, четыреугольныя гладкія, четыреугольныя рѣзныя, наподобіе раковины, круглыя, рѣзныя и гладкія, наподобіе барабана двойныя, наподобіе корзинокъ струйчатыя, наподобіе дыни, виноградныя, наподобіе колыбели, наподобіе башмака, въ формѣ комода, треугольныя, въ видѣ тыквы, яблока, въ формѣ юбки, четвероугольныя по угламъ съ выемами, съ выгибами и поддонами, круглыя съ репейками, флягмовыя, плетеныя, и т. д.

Изъ другихъ вещей, кромѣ посуды, упоминаются набалдашники на трости, шпажные эфесы (грифы), курительныя трубки, пуговицы

* Черному.

** Шупицыну.

кафтанныя и камзольныя, уборы на книгу (очевидно, оклады на Евангелія — «четыре наугольника и одна круглая дощечка въ середину»), фарфоровыя яйца и фигуры. [13] На основаніи находящихся въ собраніи Императорскаго Эрмитажа вещей, мы къ этому можемъ добавить: крышки для карманныхъ часовъ и часовыя цѣпочки.

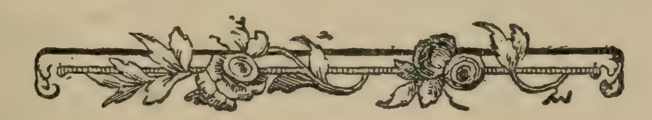
Первыми живописцами на фарфоровомъ заводѣ были люди графа Шереметева: финифтяникъ Иванъ Черный и сынъ его Андрей. Иванъ Черный умеръ въ 1754 г., былъ очень старъ и мало работалъ. Сынъ его Андрей считался мастеромъ и у него было два ученика, Пименъ Тупицынъ и Өедоръ Алексѣевъ. Для дѣланія же на пакетовыя табакерки надписей былъ взятъ изъ «грыдоровальной палаты» ученикъ Левъ Терской. Въ апрѣлѣ 1752 г. Терской былъ отосланъ изъ Академіи Наукъ на заводъ «учиться писать огненными красками». Терской дѣлалъ только надписи, такъ какъ, по свидѣтельству Шлатера, онъ «окромѣ письма рисовать не умѣетъ». Ученики Алексѣевъ и Тупицынъ расписывали табакерки «человѣческими өигурами», что не всегда удавалось; такъ, въ одномъ изъ писемъ къ Шлатеру, баронъ Черкасовъ жалуется, что на присланной табакеркѣ «въ лицахъ препорція худа». Когда работа удавалась, то живописцы получали денежное вознагражденіе, которое между ними дѣлилось. Такъ, однажды имъ было выдано 45 рублей, но изъ этой суммы ученикъ Өедоръ Алексѣевъ ничего не получилъ. Этотъ Өедоръ Алексѣевъ расписалъ затѣмъ пурпуромъ и золотомъ большую табакерку, которая была подарена Государыней Ивану Ивановичу Шувалову. Воспользовавшись этимъ случаемъ, Шлатеръ просилъ барона Черкасова наградить и этого ученика, въ отвѣтъ на что получилъ слѣдующее интересное письмо: «О большой табакеркѣ, которую писалъ ученикъ Өедоръ Алексѣевъ пурпуромъ и золотомъ, и о которой вы письмомъ своимъ отъ 29 іюля писали чтобъ и ему для поощренія противъ другихъ учениковъ которые за первую табакерку получили награжденіе, за оную табакерку Господинъ Камергеръ и Кавалеръ Иванъ Ивановичъ Шуваловъ далъ 60 р. оное число денегъ извольте раздѣлить, треть дать господину Виноградову, а двѣ трети живописцу Черному и оному Алексѣеву и другимъ ученикамъ по пропорціи присовокупя къ прежнимъ 45 рублямъ». [14] Вообще же съ живописцами не церемонились, и баронъ Черкасовъ однажды приказалъ держать живописца Чернаго на цѣпи, «и чтобы онъ работалъ всегда; будеже будетъ упрямится то его извольте высѣчь, да и жену его поближе держать и ежели явиться въ предерзости тоже высѣките». [15]

Интереснымъ свидѣтельствомъ объ отношеніи къ живописцамъ является слѣдующій документъ, касающійся выписанныхъ въ 1753 г. изъ Москвы живописцевъ: «Отъ живописцовъ, которые съ солдатами Колотиловымъ и Ледовскимъ изъ Москвы отправлены, одинъ ушелъ, о чемъ съ нихъ скаску взялъ которая при семъ сообщается, такъ же и росписка данная имъ впрошлыхъ живописцахъ которыхъ они привезли». [16]

Въ заключеніе скажемъ нѣсколько словъ объ оправѣ табакерокъ. Предназначавшіяся для Высочайшихъ особъ табакерки оправлялись въ астраханское золото, для чего, черезъ Шлатера, посылались

къ завѣдывавшему Петергофской фабрикой главному мастеру Боттону. Изъ другихъ мастеровъ той же фабрики намъ извѣстны Петръ Семеновъ, оправлявшій пакетовыя табакерки на имя Государыни, [17] и мастеръ Гакштейнъ, оправлявшій въ золото фарфоровую куклу и дѣлавшій весь находящійся въ ней приборъ. [18]

На этомъ мы и закончимъ нашъ очеркъ, такъ какъ подробныхъ свѣдѣній о производствѣ табакерокъ на иностранныхъ заводахъ мы не имѣемъ, да и ни на одномъ другомъ заводѣ производство ихъ не имѣло такого значенія, какъ на петербургскомъ въ 1750-хъ годахъ.



ОПИСЬ ТАБАКЕРКАМЪ.

1. Табакерка съ гладкой задней стѣнкой и выемчатыми передней и боковыми. На крышкѣ сверху красками писана группа изъ четырехъ мопсиковъ. На крышкѣ, внутри, мопсикъ, лежащій на полу передъ зеркаломъ, которое держатъ два другихъ мопсика. На днѣ снизу два мопсика лежатъ на травѣ у забора, около котораго растетъ розовый кустъ. На стѣнкахъ писаны цвѣты. На стѣнкѣ, внутри, синее подглазурное клеймо «W. 1752» и вытисненное «4.16», номеръ рецепта. [19]

Оправа гладкая, золотая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, 1752 г.

Длина 7,5 снт.; ширина 5,5 снт.; вышина 4,6 снт. Инв. № 3578.

2. Табакерка, подобная предыдущей. Клеймо—вытисненная цифра рецепта «3.16». [20]

Инв. № 3584.

3. Табакерка пакетовая. На крышкѣ печатными буквами писано: «Еѣ Імператорскому Величеству Елисаветѣ Петровнѣ Самодержицѣ всероссійской Гдрн̄ѣ Всемилостивѣйшей». На нижней сторонѣ плоская красная печать, съ изображеніемъ сидящаго на тронѣ Римскаго императора, передъ которымъ стоятъ трое мужей. Внутри, на крышкѣ и на днѣ, вдавлено «0.5», номеръ рецепта. [21]

Оправа золотая, гладкая, со жгутикомъ и бантомъ на передней сторонѣ. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, 1753 г.

Длина 9,5; ширина 7,6; вышина 2,5. Инв. № 3556.

4. Табакерка пакетовая. На крышкѣ писано: «à Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse de Russie etc. etc.» На нижней сторонѣ маленькая красная плоская печать съ изображеніемъ Минервы. Внутренность табакерки вызолочена. Въ крышкѣ зеркало. [22] Клеймъ нѣтъ.

Оправа широкая, образующая стѣнки, съ волнистыми канелюрами. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1753 г.

Длина 9; ширина 7,1; вышина 3. Инв. № 3558.

5. Табакерка пакетовая, съ высокими стѣнками. На крышкѣ прописью писано: «Еѣ Імператорскому Величеству Елисаветѣ Петровнѣ Самодержицѣ Всероссійской Гдр̄ынѣ всемилостивѣйшей.» На стѣнкахъ

рельефный орнаментъ съ двуглавыми орлами. Рельефъ плохо вышелъ, и орнаментъ и орлы раскрашены черной краской. На нижней сторонѣ красная печать съ рельефнымъ, болѣе свѣтлымъ, изображеніемъ античной головы въ шлемѣ. Внутренность табакерки вызолочена. На внутренней сторонѣ стѣнки вытиснено: «0.8», номеръ рецепта. [23]

Оправа золотая, гравированная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, 1753 г.

Длина 9,4; ширина 7,4; вышина 3,5. Инв. № 3610.

6. Табакерка пакетовая, съ высокими стѣнками; на крышкѣ прописью надпись: «Ея Імператорскому Величеству Елисаветѣ Петровнѣ Самодержицѣ всероссійской Гдр͞нѣ всемилостивѣйшей». На стѣнкахъ рельефный орнаментъ съ изображеніями двуглавыхъ орловъ. На нижней сторонѣ красная печать съ рельефнымъ изображеніемъ античной головы въ шлемѣ. Внутренность табакерки вызолочена. На внутренней сторонѣ стѣнки вытѣснено: «0.8», номеръ рецепта. [24]

Оправа золотая, гладкая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, 1753 г.

Длина 9,5; ширина 7,5; вышина 3,6. Инв. № 3606.

7. Табакерка пакетовая. На крышкѣ писано: «Ея Імператорскому высочеству Гдр͞нѣ великой Княгинѣ Екатеринѣ Алексѣевнѣ Всероссійской владѣющей Герцогинѣ Шлезвигъ-Голштинской». На внутренней сторонѣ пурпуромъ писана аллегорическая картина на рожденіе великаго князя Павла Петровича, котораго держитъ колѣнопреклоненный крылатый геній; около стоитъ колыбель съ императорскимъ орломъ на изголовьѣ; вдали, сквозь двѣ арки, видны московскій Кремль и Петропавловская крѣпость. Внизу, въ лѣвомъ углу, годъ «1754», съ правой — вензель «А. Ч.» живописца Андрея Чернаго. Внутренность табакерки вызолочена. На нижней сторонѣ печать: красная плоская, съ изображеніемъ трубящей Славы. [25] Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, широкая, образующая стѣнки, гравированная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, 1754 г.

Длина 9,4; ширина 7,5; вышина 3,4. Инв. № 3576.

8. Табакерка четыреугольная, съ писаннымъ на крышкѣ, красками, поясымъ портретомъ императрицы Елисаветы Петровны. Императрица изображена въ малой коронѣ и въ андреевской лентѣ со звѣздой. На плечахъ накинута подбитая горностаемъ мантія. На крышкѣ, внутри, на стѣнкахъ и на днѣ, красками написаны сцены изъ войны съ турками. Клеймо: двуглавый вдавленный орелъ малаго размѣра, на внутренней сторонѣ крышки, слѣва. Внутренность табакерки золоченая. [26]

Оправа гладкая, серебряная, золоченая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Длина 8,3; ширина 6; толщина 3,9. Инв. № 4696.

9. Табакерка четыреугольная, съ тисненымъ рельефнымъ орнаментомъ рокайль по краямъ крышки стѣнокъ и дна. Внутри, на стѣнкѣ, синее подглазурное клеймо «W» и тисненое «17». [27]

Оправа гладкая, золотая. Крышка на шарнирѣ.

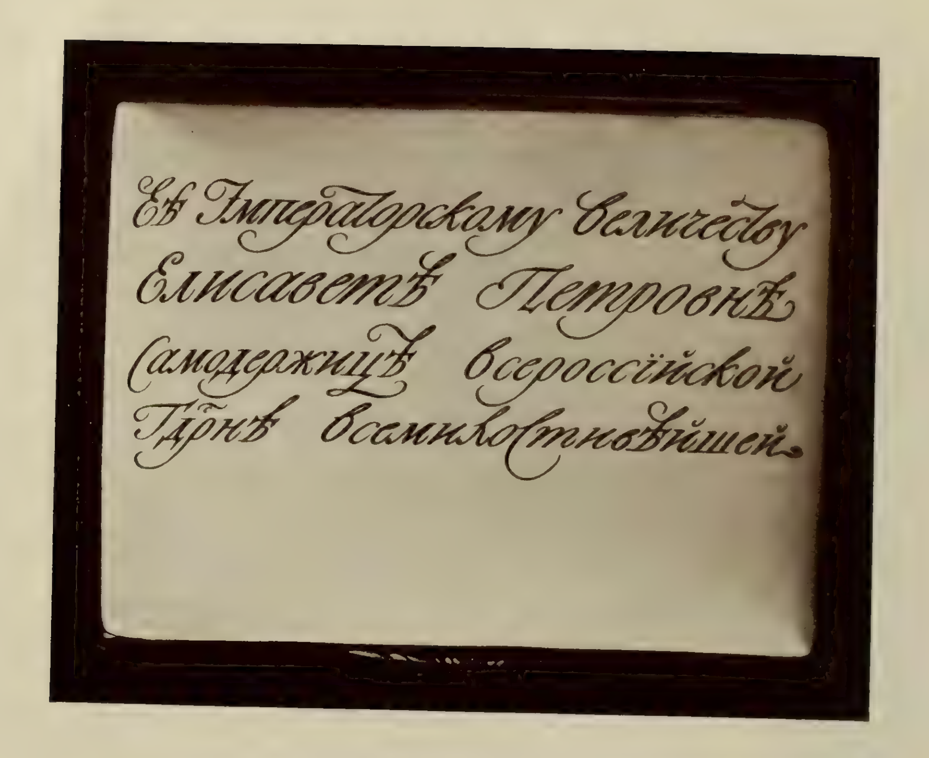
Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, 1753 г.

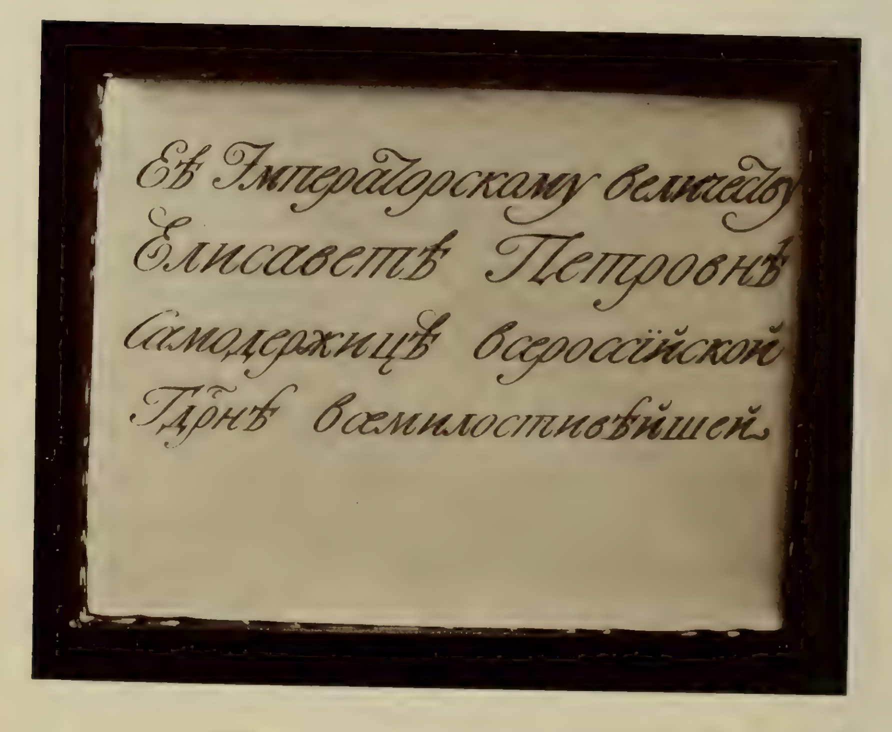
Длина 9,5; ширина 7,2; вышина 4,8. Инв. № 3550.



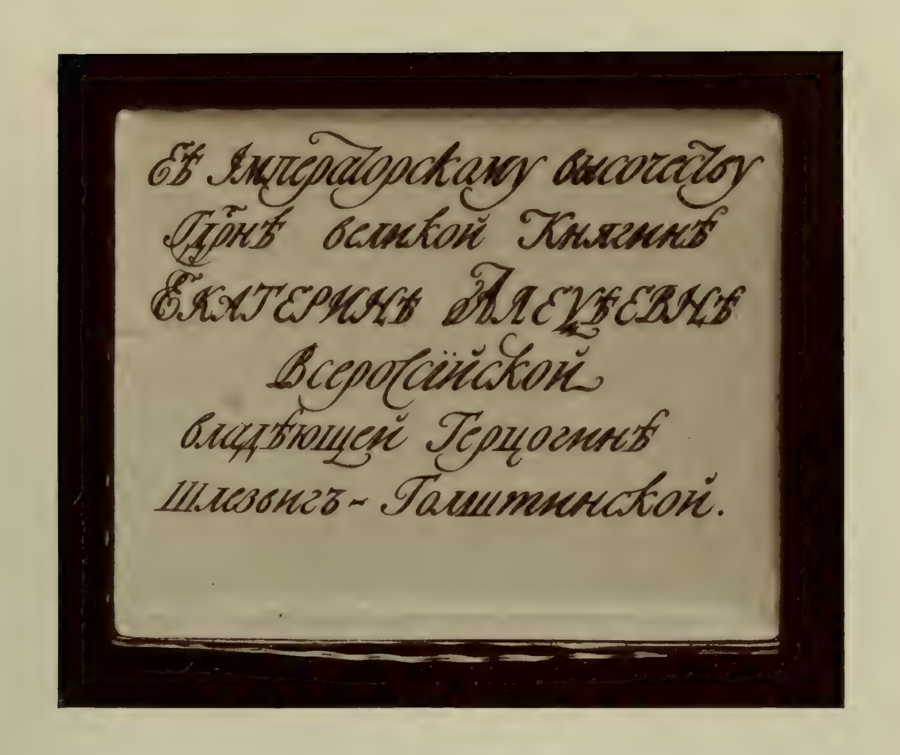


3. 4. Пакетовыя табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода, 1753 года.
3. 4. Tabatières en forme de lettres en porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg. 1753.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).





5 и 6. Пакетовыя табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода, 1753 года.
5 et 6. Tabatières en forme de lettres. Porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg. 1753.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).





7. Пакетовая табакерка Императорскаго Фарфороваго Завода, 1754 года.
7. Tabatière en forme de lettres. Porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg. 1754.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



8, 9 и 10. Табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода, 1750-хъ годовъ.
(Императорскій Эрмитажъ).

8, 9 et 10. Tabatières en porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg, des années 1750 – 1760.
(Ermitage Impérial).

10. Табакерка четыреугольная, бѣлая, съ тисненымъ рельефнымъ орнаментомъ рокайль по краямъ крышки, стѣнокъ и дна. На стѣнкѣ и крышкѣ, внутри, вытѣснено «4.16», номеръ рецепта. [28]

Оправа золотая, гравированная. Спереди рѣзной орнаментъ рокайль, съ розой и зелеными эмалевыми листьями. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, 1753 г.

Длина 8,9; ширина 6,9; вышина 5,2. Инв. № 3553.

11. Табакерка четыреугольная, съ закругленными углами, съ писанными красками сценами въ жанрѣ Ватто. На крышкѣ изображены, сидящіе въ саду у воды, дама въ розовой робѣ и желтой пелеринѣ и господинъ въ коричневомъ платьѣ и въ треуголкѣ; за нимъ стоитъ Пьеро, въ лиловомъ кафтанѣ и большой шляпѣ. На днѣ, снизу, изображены гуляющіе въ полѣ господинъ въ черномъ кафтанѣ и желтомъ камзолѣ и дама въ розовомъ платьѣ и зеленой пелеринѣ; у ногъ ихъ дѣвочка, въ голубомъ платьѣ, собираетъ цвѣты. На стѣнкахъ изображены гуляющія въ паркѣ группы изъ двухъ или трехъ лицъ. На крышкѣ, внутри, изображены сидящіе на холмѣ, подъ деревомъ, пять молодыхъ дѣвушекъ въ пестрыхъ платьяхъ, съ цвѣтами въ волосахъ, и трое молодыхъ людей. Вдали виденъ домъ съ башней, на которой развѣвается флагъ. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, очень тонкая, штампованная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Длина 8; вышина 3,9; ширина 6,5. Инв. № 3581.

12. Табакерка четыреугольная, бѣлаго фарфора, съ писанными лиловой краской дѣтскими фигурами. На крышкѣ двое дѣтей рвутъ цвѣты, третій стоитъ, держа на головѣ корзину съ цвѣтами; вдали памятникъ и деревья; внизу орнаментъ рокайль, перевитый цвѣтами и листьями. На днѣ, снизу, двое дѣтей сидятъ у горящаго костра, третій несетъ хворостъ. На передней стѣнкѣ двое дѣтей сидятъ у корзины съ цвѣтами; на задней стѣнкѣ трое дѣтей полулежатъ на травѣ; на правой стѣнкѣ двое дѣтей сидятъ съ книгой, третій стоитъ передъ ними, держа лукъ; на лѣвой стѣнкѣ одинъ ребенокъ несетъ спеленатаго младенца, другой протягиваетъ ему цвѣтокъ. На крышкѣ, внутри, трое дѣтей сидятъ на камнѣ, около котораго лежитъ нѣсколько сноповъ и стоитъ большой кувшинъ; вдали деревья и строенія. [29] Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, передній край въ стилѣ рокайль съ цвѣтами. Крышка на шарнирѣ.

Работы Императорскаго Фарфороваго Завода, 1750-хъ гг.

Длина 8,8; шир. 7; выш. 4,2. Инв. № 3605.

13. Табакерка бѣлаго фарфора, круглая, въ формѣ яблока, сплошь золоченая, съ рельефнымъ стеблемъ коричневаго и двумя листьями зеленаго цвѣта. Внутренность сплошь золоченая. Въ одномъ мѣстѣ внутри позолота перегорѣла. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, рѣзная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Діаметръ 6; вышина 4,5. Инв. № 3597.

14. Табакерка круглая, бѣлаго фарфора, въ формѣ розана, съ рельефными лепестками, окрашенными въ блѣдно-лиловый цвѣтъ, и со сте-

блемъ съ двумя листьями, окрашенными въ зеленый цвѣтъ. Середина желто-зеленая. На крышкѣ, внутри, писана красками корзина съ цвѣтами и плодами, надъ которой, на вѣткѣ, сидитъ попугай, клюющій вишню, которую онъ держитъ въ лапѣ; на той же вѣткѣ сидитъ еще маленькая птица. На днѣ, внутри, клеймо: вдавленный орелъ, средняго размѣра.

Оправа золотая, рѣзная, украшенная спереди вѣткой изъ брилліантовъ въ серебряной оправѣ. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.
Діаметръ 5,7; вышина 4. Инв. № 3595.

15. Табакерка фарфоровая, въ формѣ яблока, раскрашеннаго въ натуральный цвѣтъ, съ рельефной вѣткой съ тремя листьями снизу. На крышкѣ, внутри, синей краской изображена стоящая подъ деревомъ Ева, подающая сидящему около Адаму яблоко; вокругъ дерева обвился змѣй; вдали ландшафтъ. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, рѣзная, спереди голубая эмалевая незабудка. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, начала 1750-хъ гг.
Діаметръ 6,7; вышина 6. Инв. № 3572.

16. Табакерка фарфоровая, въ формѣ яблока, раскрашеннаго въ натуральный цвѣтъ, съ рельефной вѣткой съ тремя листьями снизу. На крышкѣ, внутри, темно-розовой краской изображенъ Зевесъ, обнимающій Геру; около нихъ орелъ и павлинъ. На стѣнкѣ клейма: 1) вдавленный кружокъ съ точкой и 2) буква «W», синей подглазурной краской.

Оправа узенькая, золотая, въ видѣ перевитой лентой гирлянды, съ бантомъ и тремя цвѣтами пестрой эмали спереди. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, начала 1750-хъ гг.
Діаметръ 6,7; вышина 6. Инв. № 3560.

16 а. Табакерка фарфоровая, въ формѣ яблока, раскрашеннаго въ натуральный цвѣтъ, съ рельефной вѣткой съ тремя листьями снизу. На крышкѣ, внутри, темно-розовой краской изображена женщина въ длинной прозрачной одеждѣ и въ діадемѣ, сидящая подъ деревьями и держащая въ каждой рукѣ по яблоку; справа отъ нея стоитъ возъ съ фруктами и лежатъ овощи; слѣва изображены ѣдящая яблоко обезьяна и ѣдящій морковь заяцъ; вдали горы. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, рѣзная, съ золотой розой спереди. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, начала 1750-хъ гг.
Діаметръ 6,7; вышина 6. Инв. № 3570.

16 б. Табакерка фарфоровая, въ формѣ яблока, раскрашеннаго въ натуральный цвѣтъ, съ рельефной вѣткой съ тремя листьями снизу. На крышкѣ, внутри, красками изображены лежащій около избы пастухъ, дальше коза и три овцы, вдали, у забора, сидящая спиной женщина съ прялкой; около нея сидитъ собака и лежатъ посохъ и корзина; за заборомъ видны соломенныя крыши и деревья. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, волнистая, спереди двѣ рѣзныя вѣтки съ грушами. Крышка на шарнирѣ.

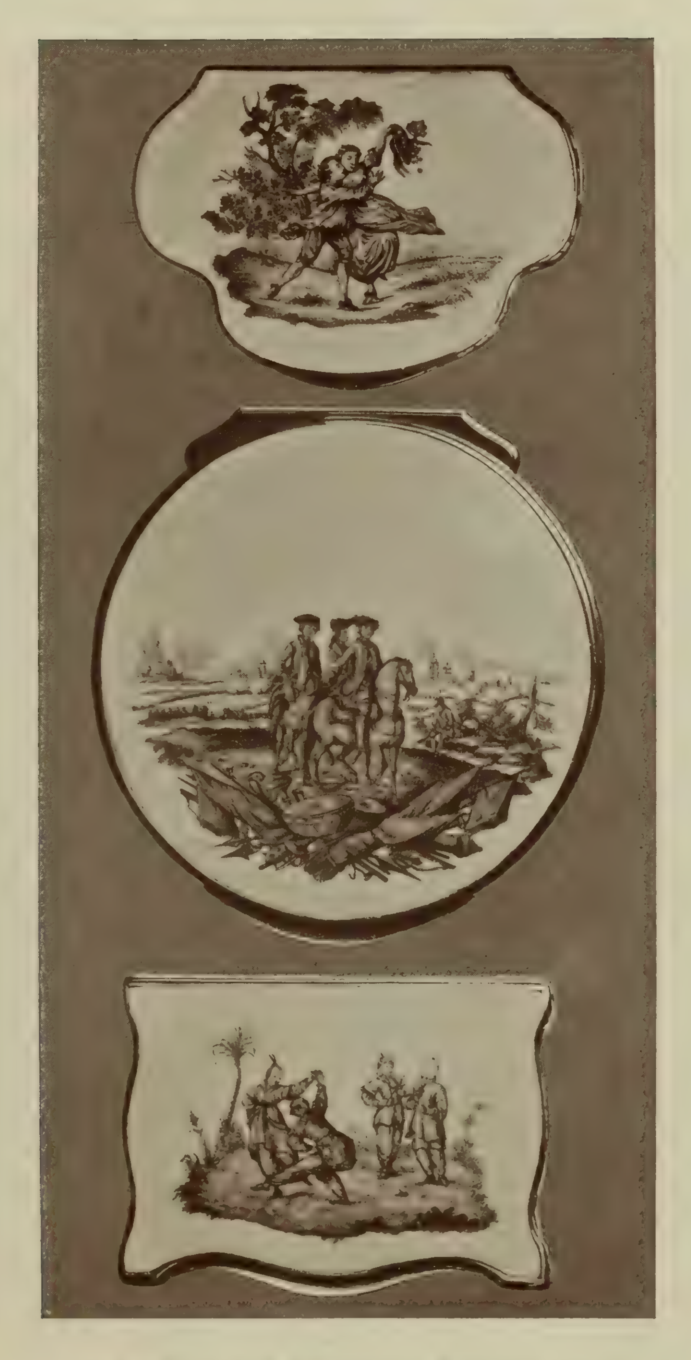
Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, начало 1750-хъ гг.
Діаметръ 6,7; вышина 6. Инв. № 3562.



11 и 12. Табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода, 1750-хъ годовъ.
11 et 12. Tabatières en porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg, des années 1750.
(Императорскій Эрмитажъ — Ermitage Impérial).



13, 14, 15, 16 и 17. Табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода. Работа 1750-хъ гг.
13, 14, 15, 16 et 17. Tabatières en porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg, des années 1750.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



18, 19 и 20. Табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода. Работа 1750-хъ гг.
18, 19 et 20. Tabatières en porcelaine de la Manufacture Impérial de St. Pétersbourg, des années 1750.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



21 и 22. Табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода, 1750-хъ годовъ. (Императорскій Эрмитажъ).

21 et 22. Tabatieres en porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg, des années 1750. (Ermitage Impérial).

16 в. Табакерка въ видѣ виноградной кисти натуральнаго цвѣта, съ зеленымъ листомъ, служащимъ крышкой. Клеймо — синяя подглазурная буква «W». [30]

Оправа золотая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, начала 1750-хъ гг.

Длина 10. Инв. № 3596.

17. Табакерка круглая, бѣлаго фарфора, въ видѣ барабана съ рельефнымъ изображеніемъ веревокъ и писанными черной краской двуглавыми орлами, со скипетромъ и державой въ лапахъ и коронами на головахъ. На крышкѣ, внутри, изображены красками три всадника въ кафтанахъ и треуголкахъ, слѣва дерево и палатка, вдали осаждаемый войсками городъ. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, гладкая, съ рельефными изображеніями веревокъ. На оправѣ, справа, выбитъ маленькій двуглавый орелъ. [31] Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Діаметръ 6,9; вышина 6. Инв. № 6245.

18. Табакерка бѣлаго фарфора, гладкая сзади и съ тремя выступами съ боковъ и спереди, съ писанными зеленой краской пасторальными сценами. На крышкѣ юноша обнимаетъ дѣвушку, которая не даетъ ему шляпу съ лежащей въ ней виноградной кистью. Внутри крышки красками изображена пастушка въ одеждѣ пилигрима, протягивающая пастуху, въ такой же одеждѣ, раковину, въ которую онъ наливаетъ изъ фляги; передъ ними идетъ амуръ, тоже въ одеждѣ пилигрима, вѣнкѣ изъ цвѣтовъ и съ зажженнымъ факеломъ; вдали море, проливъ и городъ. На днѣ, зеленой краской, изображена сидящая около клѣтки съ курами молодая дѣвушка, которую ласкаетъ жнецъ, съ колосьями на шляпѣ; около лежатъ снопъ и серпъ. На стѣнкѣ изображены двѣ женскія и двѣ мужскія фигуры на фонѣ пейзажа. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, рѣзная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Длина 8,3; вышина 4; ширина 6,2. Инв. № 3625.

19. Табакерка круглая, бѣлаго фарфора, съ писанными зеленой краской сценами изъ турецкой войны. На крышкѣ, сверху, изображены три всадника въ кафтанахъ и треуголкахъ, вдали городъ; ниже этой сцены группа военныхъ трофеевъ. На крышкѣ, внутри, изображена рѣчка, которую переѣзжаютъ верхомъ два турка, одинъ изъ нихъ со знаменемъ. На первомъ планѣ рѣчку переплываютъ турокъ въ чалмѣ и лошадь, а на берегу лежатъ убитые турокъ и лошадь; за ними два всадника въ кафтанахъ и треуголкахъ, одинъ съ копьемъ, другой съ пистолетомъ, нападаютъ на защищающагося саблей турецкаго всадника; вдали много турецкихъ всадниковъ переправляются черезъ рѣчку. На днѣ табакерки изображены два рубящихся всадника, подъ ногами лошадей лежитъ убитый солдатъ. Вдали конное сраженіе. Ниже этой сцены писана группа военныхъ трофеевъ, среди которыхъ знамя съ вензелемъ AR. На стѣнкахъ изображены сцены: 1) всадникъ въ кафтанѣ и треуголкѣ стрѣляетъ изъ пистолета въ замахнувшагося на него саблей, вдали конное сраженіе; 2) представители города, въ кафтанахъ и парикахъ, подносятъ городскіе ключи группѣ изъ трехъ военныхъ, одинъ

изъ которыхъ держитъ жезлъ; 3) два всадника, одинъ изъ нихъ держитъ треуголку въ рукѣ; вдали войско и городъ. На переднемъ планѣ всѣхъ трехъ сценъ писаны военные трофеи. Внутри на днѣ клеймо — вдавленный двуглавый орелъ большого размѣра.

Оправа золотая, рѣзная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, 1755 — 1760-хъ гг.

Діаметръ 9,0; вышина 4,3. Инв. № 3557.

20. Табакерка бѣлаго фарфора, съ прямой задней стѣнкой и выемчатыми передней и боковыми, съ писанными зеленой краской сценами изъ китайской жизни. На крышкѣ изображены танцующіе китаецъ съ китаянкой и сидящіе около музыканты со скрипкой и съ рогомъ. Внутри крышки изображены сидящіе за столомъ три китайца и три китаянки, въ богатыхъ одеждахъ; около двое слугъ, одинъ несетъ блюдо съ ѣдой, другой наливаетъ въ кубокъ изъ кувшина. На днѣ изображена гуляющая китаянка, справа видна Нанкинская башня, слѣва — лодка съ двумя гребцами и двумя знатными китайцами. На передней стѣнкѣ изображены сидящіе въ полѣ два китайца: одинъ куритъ трубку, другой держитъ чашку горячаго чая; справа китайскій воинъ съ лукомъ, колчаномъ, мечемъ и щитомъ. На задней стѣнкѣ изображены сидящій на подушкѣ въ саду китаецъ и гуляющая китаянка, надъ которой прислужникъ держитъ зонтикъ. На боковыхъ стѣнкахъ изображено по китайцу, на фонѣ пейзажа съ строеніями. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, рѣзная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Длина 8,2; ширина 6,1; вышина 4,6. Инв. № 3603.

21. Табакерка овальная, какъ бы составленная изъ разныхъ расписанныхъ красками раковинъ. На ней изображена en camaïeu темно-розовой краской сцена: Геркулесъ съ львиной шкурой на плечахъ и дочь Пеліаса, Альцестида, въ покрывалѣ, садятся въ лодку Харона; вдали сидитъ Плутонъ, у ногъ его Церберъ. На краяхъ табакерки и крышки, внутри, давленная цифра «4».

Оправа золотая, съ великолѣпно рѣзаннымъ орнаментомъ въ стилѣ рокайль.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1755 г.

Длина 9,2; ширина 7,2; вышина 6,5. Инв. № 3568.

22. Табакерка овальная, какъ бы составленная изъ разныхъ, расписанныхъ красками, раковинъ. Внутри, на крышкѣ, изображена писанная красками голландская сцена: деревенскій врачъ дѣлаетъ кровопусканіе изъ руки крестьянину. Внутри, на краяхъ табакерки и крышки, давленная цифра 4.

Оправа золотая, съ рѣзнымъ орнаментомъ въ стилѣ рокайль. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Длина 9,2; ширина 7,2; вышина 6,5. Инв. № 3564.

23. Табакерка четыреугольная фарфоровая, съ писанными синей краской сценами изъ крестьянской жизни, въ голландскомъ вкусѣ. На крышкѣ изображены пляшущіе крестьянинъ съ крестьянкой, справа сидитъ играющій волынщикъ, около него молодой крестьянинъ. На днѣ изображены сидящіе за столомъ два бородатыхъ крестьянина, смотрящіе,

какъ молодой крестьянинъ обнимаетъ крестьянку; слѣва, на землѣ сидитъ старуха, у ногъ которой лежитъ собака. На передней стѣнкѣ мужчина, съ торбой за спиной, протягиваетъ письмо идущей къ нему на встрѣчу крестьянкѣ съ ребенкомъ. На задней стѣнкѣ странствующій разнозчикъ предлагаетъ сидящей на землѣ старухѣ на выборъ нѣсколько паръ очковъ. На лѣвой стѣнкѣ женщина, съ ребенкомъ на рукахъ, разговариваетъ съ предлагающимъ ей свой товаръ странствующимъ разнозчикомъ. На правой стѣнкѣ бочаръ наколачиваетъ на бочку обручъ, около стоитъ держащая кадушку женщина. На крышкѣ, внутри, изображена внутренность дома, справа сидятъ бородатый крестьянинъ съ кружкой въ рукѣ и женщина, держащая на колѣняхъ ребенка; за ними стоитъ еще крестьянинъ; справа, въ глубинѣ, за загородкой видны коровы; слѣва, у бочки, на которой стоитъ горящая свѣча, сидятъ крестьянинъ и старуха; по серединѣ, у открытой двери, сквозь которую видны дворъ и строенія, стоитъ старикъ съ костылемъ. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1755 г.

Длина 8,6; ширина 6,9; вышина 4,5. Инв. № 3598.

24. Табакерка длинная, четыреугольная, съ писанными синей краской архитектурными видами, окруженными орнаментомъ въ стилѣ рокайль. На крышкѣ группа строеній съ окруженнымъ каменной стѣной паркомъ. На днѣ окруженныя водой развалины съ большой круглой башней. На передней стѣнкѣ окруженный стѣнами городъ съ башнями, къ которому ведетъ каменный мостъ. На задней и боковыхъ стѣнкахъ развалины. На крышкѣ, внутри, у подножія поросшаго деревьями холма, лежитъ обнаженная женщина, слегка прикрытая звѣриной шкурой; около нея три фавна. Коробка сильно разбита и склеена. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1755 г.

Длина 9,5; ширина 5; вышина 5,2. Инв. № 3583.

25. Табакерка длинная, четыреугольная, съ писанными синей краской сценами изъ крестьянской жизни, въ голландскомъ вкусѣ. На крышкѣ изображены сидящіе за столомъ трое крестьянъ, слѣва еще двое. На днѣ изображены танцующіе крестьянинъ съ крестьянкой, слѣва двое музыкантовъ, играющіе одинъ на цитрѣ, другой на флейтѣ. На передней стѣнкѣ въ полѣ стоятъ трое крестьянъ, изъ которыхъ одинъ держитъ грабли, другой заступъ, вдали строенія и деревья. На задней стѣнкѣ двое молодыхъ крестьянъ сидятъ за столомъ и курятъ трубки, третій стоитъ слѣва. На боковыхъ стѣнкахъ изображены крестьянинъ и крестьянка. На крышкѣ внутри изображена внутренность дома, съ однимъ высокимъ, забраннымъ рѣшеткой, окномъ; слѣва, у пылающаго камина, сидятъ старикъ съ трубкой и старуха; по серединѣ, у замѣняющей столъ бочки, стоятъ двое крестьянъ, изъ которыхъ одинъ держитъ кружку, а другой поднялъ стаканъ; справа, у полки съ посудой, сидитъ на опрокинутой кадкѣ старикъ въ шляпѣ съ перомъ и набиваетъ трубку. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1755 г.

Длина 10,5; ширина 5,1; вышина 4,4. Инв. № 3577.

26. Табакерка длинная фарфоровая, съ писанными синей краской на крышкѣ, стѣнкахъ и днѣ отдѣльными цвѣтами. На крышкѣ, внутри, синей же краской, изображенъ берегъ моря съ цвѣтами и сидящей на вѣткѣ птицей; на горизонтѣ солнце съ лучами. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1755 г.

Длина 9,5; ширина 5; вышина 5,2. Инв. № 3621.

27. Табакерка круглая, бѣлаго фарфора, въ видѣ корзиночки, съ рельефными плетеніемъ и ручками, и съ писанными красками цвѣтами и плодами на крышкѣ, днѣ и стѣнкахъ. На крышкѣ, внутри, писана красками моська, съ краснымъ бантомъ на шеѣ, лежащая на зеленой, съ желтыми кистями, подушкѣ; слѣва лиловая драпировка, справа цоколь. На днѣ, внутри, клеймо: вдавленный орелъ средняго размѣра.

Оправа золотая, рѣзная, въ видѣ плетенія, съ бантомъ спереди. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Діаметръ 5,8; вышина 3,9. Инв. № 3614.

28. Табакерка круглая, покрытая рельефнымъ, изображающимъ плетеніе, рисункомъ. На крышкѣ, днѣ и стѣнкахъ писанъ желтой краской орнаментъ рокайль, перевитый писанными разными красками цвѣтами. На крышкѣ, внутри, писана красками сцена: въ паркѣ, на каменной скамьѣ, сидитъ дама въ розовой робѣ и зеленой пелеринѣ, около стоятъ дама въ свѣтло-желтой робѣ и кавалеръ въ сѣромъ кафтанѣ и оранжевомъ камзолѣ, съ треуголкой подъ мышкой; справа къ павильону идутъ кавалеръ въ коричневомъ кафтанѣ и дама въ лиловой робѣ. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, рѣзная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Діаметръ 9,2; вышина 5. Инв. № 3554.

29. Табакерка длинная четыреугольная, съ писанными красками попугаями на крышкѣ и передней стѣнкѣ и другими птицами на задней и боковыхъ стѣнкахъ и на днѣ. Нижняя часть каждаго рисунка закрыта писаннымъ красками орнаментомъ рокайль. На крышкѣ, внутри, писана красками группа изъ пяти птицъ — цесарки, утки, снигиря и др.; слѣва вдали строенія. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, рѣзная, въ стилѣ рокайль. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Длина 7,5; ширина 3,8; вышина 3,8. Инв. № 3546.

30. Табакерка круглая, въ видѣ горшка, съ писанными на крышкѣ, днѣ и стѣнкахъ красками попугаями и другими птицами, сидящими на вѣткахъ. На крышкѣ, внутри, написаны поющій пѣтухъ и сидящая у забора курица; слѣва вдали строенія. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Діаметръ 6,3; вышина 4,9. Инв. № 3602.

31. Табакерка круглая, бѣлаго фарфора, съ писанными красками видами. На крышкѣ изображена сельская церковь въ готическомъ стилѣ, на первомъ планѣ группа изъ дамы и двухъ кавалеровъ. Внутри крышки изображенъ загородный домъ съ большой каменной террасой, по которой



23, 24, 25 и 26. Табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода, 1750-хъ годовъ.
(Императорскій Эрмитажъ).

23, 24, 25 et 26. Tabatières en porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg, des années 1750.
(Ermitage Impérial).



27 и 28. Табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода. Около 1760 года.
27 et 28. Tabatières en porcelaine de la Manufacture Impérial de St. Pétersbourg, vers 1760.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



29 и 30. Табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода. Около 1760 г.
29 et 30. Tabatières en porcelaine de la Manufacture Impérial de St. Pétersbourg, vers 1760.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



31 и 32. Табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 года.
31 et 32. Tabatières en porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg, vers 1760.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).

гуляютъ три дамы, четыре кавалера и ребенокъ; налѣво лѣстница въ обнесенный каменной оградой садъ, въ которомъ тоже группа гуляющихъ; вдали рѣка и горы. На днѣ изображенъ стоящій на скалѣ замокъ, на первомъ планѣ группа изъ двухъ дамъ и двухъ кавалеровъ, налѣво еще гуляющіе, а также рѣка, строенія и гора. На стѣнкахъ три сцены съ группами гуляющихъ, на фонѣ городскихъ строеній съ горами позади. На днѣ, внутри, клеймо: вдавленный орелъ средняго размѣра.

Оправа золотая, рѣзная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.
Діаметръ 8,2; вышина 2,8. Инв. № 3575.

32. Табакерка длинная, съ закругленными углами, вогнутыми узкими стѣнками, рельефнымъ орнаментомъ рокайль по краю и съ писанными красками сценами. На крышкѣ изображены сидящія на берегу двѣ дамы, около которыхъ стоятъ господинъ въ коричневомъ кафтанѣ, съ треуголкой на головѣ и господинъ въ красномъ кафтанѣ, съ треуголкой подъ мышкой; налѣво баллюстрада съ урной и дерево; на переднемъ планѣ собаки и убитые олень и лань; справа рѣка, съ группами людей на берегу, вдали замокъ и городъ. На крышкѣ, внутри, охотникъ въ красномъ кафтанѣ и треуголкѣ и егерь въ гренадеркѣ закалываютъ копьями затравленнаго собаками кабана; справа подъѣзжаютъ два охотника, въ желтомъ и лиловомъ кафтанахъ; слѣва, подъ деревомъ сидитъ охотникъ въ лиловомъ кафтанѣ съ ружьемъ, около него привязана собака; дальше — скачущій всадникъ, вдали на холмѣ замокъ. На днѣ, около стоящей подъ деревомъ урны, сидитъ человѣкъ въ лиловомъ кафтанѣ; слѣва стоятъ три охотника въ лиловомъ, коричневомъ и красномъ кафтанахъ, около затравленный заяцъ и двѣ собаки; справа рѣка и стоящій на берегу замокъ. На передней стѣнкѣ сидящая на берегу дама въ свѣтло-зеленомъ платьѣ, около нея стоятъ мальчикъ, господинъ въ красномъ кафтанѣ съ треуголкой подъ мышкой и господинъ въ коричневомъ кафтанѣ съ треуголкой на головѣ; вдали замокъ. На задней стѣнкѣ всадникъ въ красномъ кафтанѣ и человѣкъ въ лиловомъ кафтанѣ, садящійся на лошадь; около еще два человѣка и собака; справа рѣка, вдали замокъ. На лѣвой стѣнкѣ два всадника съ собаками и охотникъ съ ружьемъ; вдали городъ. На правой стѣнкѣ всадникъ въ красномъ кафтанѣ, два человѣка въ зеленомъ и красномъ кафтанахъ и навьюченный мулъ. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, съ волнистыми канелюрами. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.
Длина 9,1; ширина 5,7; вышина 5,3. Инв. № 3622.

33. Табакерка круглая, съ писанными красками сценами изъ турецкой войны и рельефнымъ орнаментомъ рокайль, выкрашеннымъ въ лилово-желтые тона. На крышкѣ всадникъ, въ зеленомъ кафтанѣ и панцырѣ, стрѣляетъ въ турецкаго всадника въ лиловой одеждѣ, раненаго въ руку и въ грудь; тутъ же лежитъ раненый въ голову турокъ въ красной одеждѣ, вдали конное сраженіе. Внутри крышки всадникъ въ зеленомъ кафтанѣ, треуголкѣ и панцырѣ, выстрѣломъ изъ пистолета въ голову убиваетъ поверженнаго турка въ синей одеждѣ; около лежатъ раненая бѣлая лошадь и турокъ въ красной одеждѣ, вдали кон-

ное сраженіе. На днѣ, снизу, скачущій всадникъ въ зеленомъ кафтанѣ, въ панцырѣ и треуголкѣ, лежащая вверхъ ногами сѣрая лошадь и раненый въ голову турокъ въ лиловой одеждѣ; слѣва, въ дыму скачущіе турки, вдали развалины замка. На стѣнкахъ три сцены: 1) слѣва лежащіе два убитыхъ воина и лошадь, справа конное сраженіе; 2) слѣва палатки и пушки, у которыхъ лежатъ двое раненыхъ, къ нимъ скачетъ трубачъ въ красномъ кафтанѣ, кирасѣ и треуголкѣ; справа вдали конное сраженіе; 3) у дерева лежитъ раненый турокъ, котораго закалываетъ полулежащій воинъ въ зеленомъ кафтанѣ и кирасѣ; около сидитъ солдатъ въ синемъ кафтанѣ и треуголкѣ; вдали слѣва конное сраженіе. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, рѣзная, разноцвѣтнаго золота съ серебромъ, орнаментъ въ стилѣ рокайль, съ военными трофеями, между которыми знамя съ двуглавымъ орломъ. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.
Діаметръ 8,8; вышина 4,6. Инв. № 3549.

34. Табакерка длинная, съ закругленными углами, вогнутыми узкими стѣнками и рельефнымъ орнаментомъ рокайль по краю. На крышкѣ, стѣнкахъ и днѣ писаны красками сцены изъ турецкой войны, по орнаменту разбросаны писанные красками цвѣты. На крышкѣ изображены скачущіе съ поднятыми саблями всадникъ въ зеленомъ кафтанѣ и треуголкѣ и турокъ въ желтой одеждѣ и въ чалмѣ; на первомъ планѣ два поверженныхъ турка, правый около лиловаго знамени; вдали конное сраженіе. Внутри крышки всадникъ въ зеленомъ кафтанѣ и треуголкѣ скачетъ по турецкому лагерю среди поверженныхъ турокъ и стрѣляетъ изъ пистолета въ замахнувшагося на него саблей турецкаго всадника въ сѣрой одеждѣ. На днѣ всадникъ въ зеленомъ кафтанѣ гонится за турецкимъ всадникомъ; на первомъ планѣ поверженные турецкій барабанщикъ и лошадь, вдали конное сраженіе. На лѣвой стѣнкѣ группа изъ пяти солдатъ, въ зеленыхъ, бѣлыхъ и красномъ кафтанахъ, около палатки; вдали лагерь. На трехъ остальныхъ стѣнкахъ изображены два всадника въ треуголкахъ, гонящіеся за турецкимъ всадникомъ по турецкому лагерю, на фонѣ коннаго сраженія. Клеймъ нѣтъ.

Оправа изъ разноцвѣтнаго золота, рѣзная, въ стилѣ рокайль, съ военными трофеями, между которыми знамя съ вензелемъ «Е. Р.». Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.
Длина 9,1; вышина 5,9; ширина 6,2. Инв. № 3618.

35. Табакерка четыреугольная, бѣлаго фарфора, съ писанными зеленой краской сценами въ жанрѣ Ватто и цвѣтами. На крышкѣ изображены, сидящіе въ паркѣ у подножія вазы, дама и кавалеръ въ костюмахъ середины XVIII в., передъ нимъ стоитъ дѣвушка, держащая корзину съ фруктами. На крышкѣ, внутри, изображены въ паркѣ, у подножія вазы, сидящіе кавалеръ и дама и стоящіе кавалеръ и дама въ костюмахъ середины XVIII в.; слѣва негръ въ чалмѣ держитъ подносъ съ кубкомъ; на первомъ планѣ холодильникъ съ бутылками; налѣво вдали строенія. Дно и стѣнки табакерки покрыты писанными зеленой краской букетами цвѣтовъ. Внутренность коробки вызолочена. Клеймъ нѣтъ.



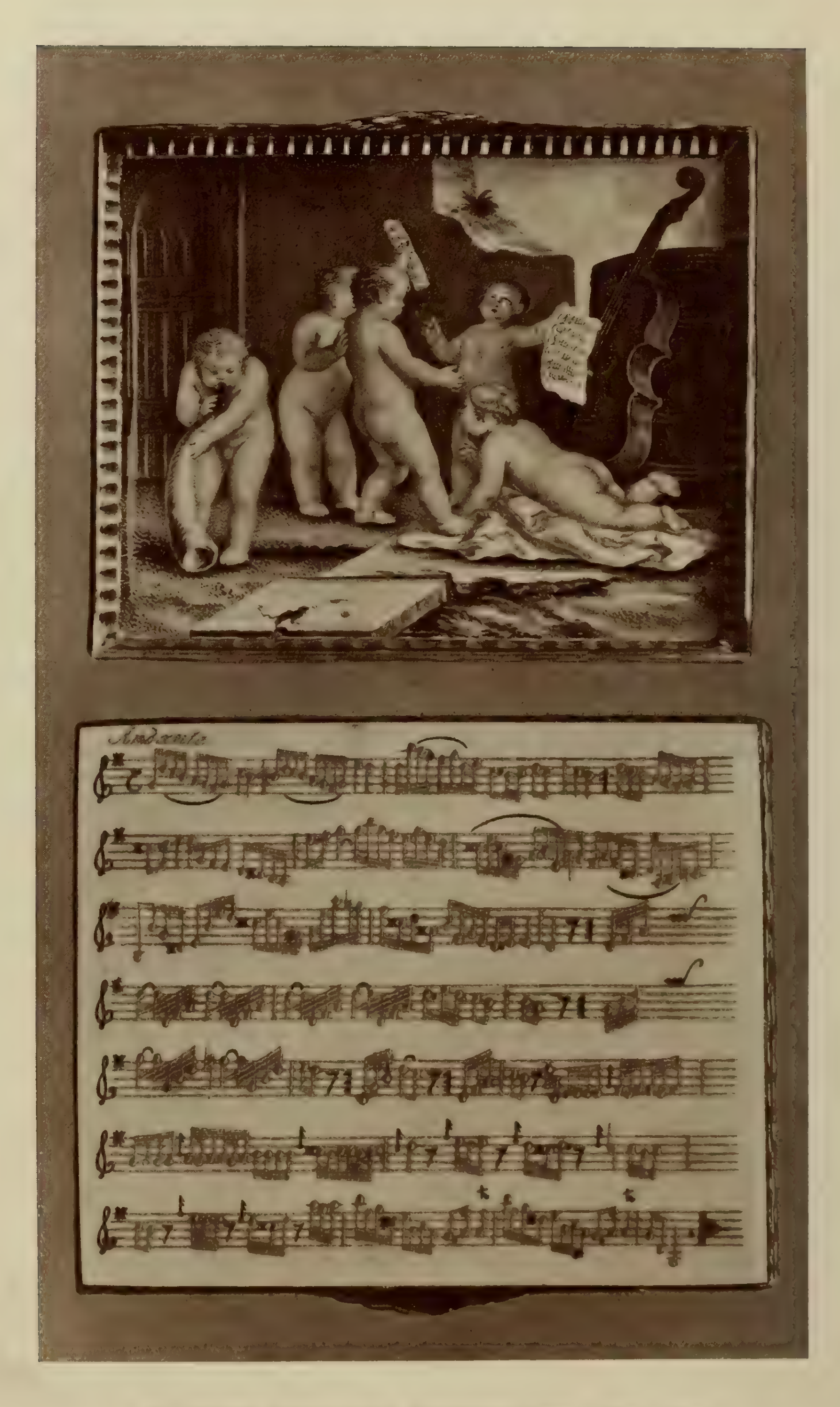
33 и 34. Табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 года.
33 et 34. Tabatières en porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg, vers 1760.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



35, 36 и 37. Табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.
35, 36 et 37. Tabatières en porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg, vers 1760.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



38. Табакерка Императорскаго Фарфороваго Завода, второй полов. XVIII в.
38. Tabatière en porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg, seconde moitié du XVIII-e siècle.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



39. Табакерка Императорскаго Фарфороваго Завода, 1760-хъ годовъ.
39. Tabatière en porcelaine de la Manufacture Impériale de St. Pétersbourg, des années 1760.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).

Оправа золотая, рѣзная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Длина 7,4; ширина 5,5; вышина 3,5. Инв. № 3586.

36. Табакерка овальная, бѣлаго фарфора, съ писанными зеленой краской пасторальными сценами, окруженными орнаментомъ рокайль розово-лиловаго цвѣта. На крышкѣ изображены, сидящіе въ паркѣ, дама въ робронѣ и кавалеръ въ кафтанѣ; дама держитъ цвѣтокъ, кавалеръ—птицу; за ними виденъ трельяжъ, слѣва герма. На днѣ изображены кавалеръ и дама, въ такихъ же костюмахъ, гуляющіе въ паркѣ; кавалеръ держитъ въ рукѣ шляпу съ перомъ. На стѣнкахъ двѣ пасторальныя сцены. На крышкѣ, внутри, изображены кавалеръ и дама, сидящіе въ паркѣ около бассейна; кавалеръ въ черномъ камзолѣ и желтыхъ штанахъ, дама въ розово-лиловой юбкѣ, сѣро-зеленой робѣ и черномъ капорѣ; за этой группой стоитъ кавалеръ въ лиловомъ платьѣ и въ беретѣ, справа еще мужская и женская фигуры; сзади трельяжъ, справа вдали рѣка и холмы. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, рѣзная, въ стилѣ рокайль, съ цвѣтами. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, около 1760 г.

Длина 6,3; вышина 4,1; ширина 5. Инв. № 3567.

37. Табакерка четыреугольная, съ расширяющимися книзу стѣнками, покрытая рельефнымъ, изображающимъ плетеніе, рисункомъ и писанными красками цвѣтами. На крышкѣ, внутри, писана красками стоящая на столѣ корзина съ цвѣтами. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, рѣзная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода 1760-хъ гг.

Длина 8,3; ширина 6,4; вышина 3.9. Инв. № 3623.

38. Табакерка круглая, большая, съ писанными красками военными сценами. На крышкѣ всадникъ, въ треуголкѣ, свѣтло-желтомъ мундирѣ и кирасѣ, закалываетъ коннаго турка, въ красной одеждѣ, держащаго зеленое знамя; около лежатъ двѣ лошади, вдали конное сраженіе. На днѣ всадникъ, въ желтой одеждѣ и плащѣ, замахивается саблей на цѣлящагося въ него турецкаго всадника въ чалмѣ и красной одеждѣ; подъ ногами у нихъ лежатъ бѣлый конь и турокъ въ красной одеждѣ. По борту писаны три сцены: 1) на травѣ сидятъ два казака (?) въ синей и желтой одеждахъ, около стоятъ еще двое и два коня, вдали лагерь, 2) къ двумъ всадникамъ, въ треуголкахъ и зеленомъ и красномъ кафтанахъ, подходитъ, держа треуголку въ рукѣ, солдатъ въ зеленомъ кафтанѣ, вдали всадники и лагерь, 3) казакъ, съ трубкой, въ синемъ кафтанѣ, и всадникъ, въ треуголкѣ и красномъ кафтанѣ, ѣдутъ рядомъ, вдали всадники и лагерь. На внутренней сторонѣ крышки писана красками Минерва въ шлемѣ и панцырѣ и темно-розовомъ плащѣ, сидящая на облакахъ передъ храмомъ съ іоническими колоннами; у ногъ Минервы крылатый геній въ лавровомъ вѣнкѣ, съ трубой; Минерва протягиваетъ лавровую вѣтвь стоящей слѣва женщинѣ въ желтомъ одѣяніи и фіолетовомъ плащѣ съ древней короной на головѣ; около лошадиная голова, трофеи и видная до половины фигура воина въ доспѣхахъ; на первомъ планѣ три амура, одинъ циркулемъ отмѣряетъ на глобусѣ, другой пишетъ, третій опирается на книги и дер-

житъ карандашъ; и Минерва, и стоящая передъ ней женщина представляютъ собой портреты императрицы Екатерины II. Внутренность коробки вызолочена. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, съ рѣзной вѣткой спереди. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, 1760-хъ гг.

Діаметръ 11; вышина 6. Инв. № 3552.

39. Табакерка большая, четыреугольная, съ писанными на крышкѣ, днѣ и стѣнкахъ синей краской нотами. Ключи и другіе знаки писаны золотомъ. На стѣнкѣ писаны слова: «mio bel nume ah? done sei? done sei? infelice io ti perdei? e rimango a sospirar, infelice io ti perdei e rimango à sospirar | e rimango a sospirar. mio bel nume ah? dove sei? ah? dove sei infelice io ti perdei e rimango a sospirar à sospirar infelice io ti perdei e rimango a sospirar rimango a sospirar luce oi me degli occhi miei tu restasti allombre eterne e per me senzai tuioi rai ombra il giorno il sole apparil sole appar ombra il giorno il sole appar il sole appar». Внутренность золоченая. На крышкѣ, внутри, писаны красками поющія дѣти: одинъ лежитъ ничкомъ на каменной плитѣ, покрытой синей матеріей, двое держатъ ноты, одинъ трубитъ въ рогъ; справа стоитъ прислоненная къ бочкѣ віолончель. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, рѣзная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Императорскаго Фарфороваго Завода, 1760-хъ гг.

Длина 9,8; ширина 7,9; вышина 6. Инв. № 3551.

40. Табакерка большая, съ прямой задней стѣнкой и выемчатыми боковыми и передней. На крышкѣ, сверху, писанъ ландшафтъ съ холмами, строеніями и рѣкой; на первомъ планѣ группа путешественниковъ у парома. На внутренней сторонѣ крышки писанъ молодой человѣкъ въ красномъ кафтанѣ, играющій въ нарды (трикъ-тракъ) съ молодой женщиной въ лиловой робѣ и чепчикѣ; сзади стоятъ двѣ молодыя женщины въ желтой и лиловой робахъ и въ чепчикахъ. На днѣ снизу и на стѣнкахъ красками писаны фантастическіе виды Венеціи. Внутри табакерка вызолочена. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, гравированная. Крышка на шарнирѣ.

Работа Мейссенскаго завода, около 1740 г.

Длина 12,2; ширина 7,7; вышина 5,3. Инв. № 3594.

41. Табакерка круглая, съ рельефнымъ профильнымъ изображеніемъ императрицы Анны Іоанновны, по медали Гедлингера, на крышкѣ. Въ корону и корсажъ были, вѣроятно, вставлены камни. Кругомъ золотомъ надпись: «Анна Імператрица и самодержица всероссійская». Внутри крышки изображена сидящая на облакѣ Минерва въ лиловой одеждѣ и сѣро-голубомъ плащѣ, окруженная девятью музами; налѣво вдали замокъ. Стѣнки покрыты въ два яруса изображеніями сраженій. На днѣ написано морское сраженіе. Внутренность коробки вызолочена. Подъ бюстомъ Императрицы рельефная надпись печатными буквами: «MEISSEN». [32]

Оправа золотая, передній край былъ, вѣроятно, украшенъ бриліантами. Крышка на шарнирѣ.

Работа Мейссенскаго завода, около 1735 г.

Діаметръ 7,8; вышина 4,6. Инв. № 3607.

42. Табакерка круглая, съ рельефнымъ профильнымъ изображеніемъ императрицы Анны Іоанновны, по медали Гедлингера, на крышкѣ.



40. Табакерка Мейссенскаго Завода, около 1740 года.
40. Tabatière en porcelaine de Meissen, vers 1740.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



41 и 42. Табакерки Мейссенскаго Завода, около 1735 года.
41 et 42. Tabatières en porcelaine de Meissen, vers 1735.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



41 и 42. Табакерки Мейссенскаго Завода, около 1735 года.
41 et 42. Tabatières en porcelaine de Meissen, vers 1735.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



43, 44 и 45. Табакерки Мейссенскаго Завода, 1740-хъ годовъ.
43, 44 et 45. Tabatières en porcelaine de Meissen, des années 1740.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).

Стѣнки и дно украшены писанными красками цвѣтами Arita. Внутри крышки красками написано морское сраженіе. Внутренность коробки вызолочена. Крышка разбита. Клеймо на крышкѣ. Подъ изображеніемъ Императрицы печатными буквами рельефная надпись: «MEISSEN». [33]

Оправа золотая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Мейссенскаго завода, около 1735 г.

Діам. 7,8; выш. 4,7. Инв. № 3609.

43. Табакерка фигурная, съ золоченымъ фономъ и писанными красками — на крышкѣ, днѣ и стѣнкахъ — видами торговыхъ гаваней; на берегу стоятъ люди и лежатъ товары, дальше видны корабли. Видъ на крышкѣ окруженъ сквознымъ золоченымъ орнаментомъ. По краю крышки писаны, лиловой краской, въ четырехъ медальонахъ ландшафты, между которыми на золотомъ фонѣ писаны красками цвѣты и птицы. На стѣнкахъ четыре медальона, раздѣленныхъ писанными на золотомъ фонѣ корзинами съ цвѣтами. Въ медальонѣ, помѣщающемся спереди, изображена охота на оленя. На крышкѣ, внутри, сцена изображаетъ берегъ моря съ товарами, частью которыхъ нагружаютъ караваны; на первомъ планѣ два торговца въ чалмахъ и негры; вдали высокая колонна, корабли, скалы и строенія. Внутренность коробки золоченая. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Мейссенскаго завода, около 1740 г.

Длина 7,5; ширина 5,9; вышина 3,9. Инв. № 3600.

44. Табакерка четыреугольная, покрытая рельефнымъ, изображающимъ плетеніе, рисункомъ, съ писанными красками цвѣтами на крышкѣ, стѣнкахъ и днѣ. На крышкѣ внутри писана красками женщина въ бѣлой одеждѣ, лиловомъ плащѣ и голубомъ покрывалѣ, играющая на увѣнчанной солнцемъ лирѣ; за ней видны подножіе колонны и зеленая драпировка; слѣва вдали горы и замокъ. Клеймъ нѣтъ.

Безъ оправы. Крышка на шарнирѣ.

Работа Мейссенскаго завода, 1740-хъ гг.

Длина 7; ширина 5,5; вышина 3,3. Инв. № 3626.

Поступила изъ собранія Карабанова.

45. Табакерка высокая, въ формѣ корзинки, золоченая, съ писанными въ медальонахъ сценами въ жанрѣ Ватто. На крышкѣ изображены дама въ лиловомъ платьѣ, сидящая въ паркѣ и держащая гитару, и вставшій на одно колѣно кавалеръ въ остроконечной шляпѣ, коричневой курткѣ и красныхъ штанахъ. Кругомъ медальона были четыре рѣзныя изъ золота вкладки, въ стилѣ рокайль, украшенныя розами въ серебряной оправѣ; изъ вставокъ сохранилась одна. На стѣнкахъ четыре медальона съ гуляющими дамами, кавалерами и пастушками. На днѣ изображена стоящая у сломанной колонны дѣвушка въ лиловомъ платьѣ. На крышкѣ, внутри, изображена сидящая на диванѣ дама въ голубомъ со шнуровкой платьѣ и наколкѣ; даму обнимаетъ амуръ; на спинку дивана облокотился сѣдобородый старикъ въ черной шляпѣ, лиловомъ съ желтыми рукавами платьѣ и въ плащѣ. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, украшенная спереди вѣткой изъ брилліантовъ и розъ въ серебряной оправѣ. Крышка на шарнирѣ.

Работа Мейссенскаго завода, около 1750 г.

Длина 6,5; ширина 5,2; вышина 5,3. Инв. № 3624.

46. Табакерка четыреугольная, съ выгнутыми стѣнками. На крышкѣ писанъ красками поясной портретъ императрицы Елисаветы Петровны, въ коронѣ, подбитой горностаемъ мантіи и андреевской лентѣ. На стѣнкахъ изображены сцены сраженій. На днѣ написана пушка, около которой лежитъ трупъ бѣлой лошади и разговариваютъ четыре солдата; дальше всадникъ разговариваетъ съ пѣхотинцемъ; налѣво вдали рѣка съ мостомъ и городъ. На крышкѣ, внутри, сидящій на бѣлой лошади турокъ, въ зеленой одеждѣ, защищается отъ нападающихъ на него двухъ всадниковъ въ треуголкахъ и коричневомъ и красномъ кафтанахъ; на первомъ планѣ раненый турокъ въ лиловой одеждѣ. Внутри коробка вызолочена; на углахъ золотомъ писанъ орнаментъ. [34] Клеймо: на внутренней сторонѣ крышки золотой знакъ ∞.

Оправа золотая, украшенная спереди брилліантами въ серебряной оправѣ и рубинами. Крышка на шарнирѣ.

Работа Мейссенскаго завода, около 1750 г.

Длина 8,1; ширина 6,1; вышина 4,2. Инв. № 3611.

47. Табакерка овальная, высокая, съ голубымъ фономъ и пятью медальонами: сверху и снизу крышки, по борту и снизу коробки. Въ медальонахъ писаны красками архитектурные виды въ италіанскомъ вкусѣ, изображающіе стоящіе на берегу моря дворцы и площади, покрытыя народомъ. Внутренность коробки золоченая. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Мейссенскаго завода, около 1740 г.

Длина 7,6; ширина 5; вышина 5,3. Инв. № 3593.

48. Табакерка овальная, высокая, съ желтымъ фономъ и четырьмя медальонами: сверху и снизу крышки и по борту. Въ медальонахъ писаны красками архитектурные виды въ италіанскомъ стилѣ, изображающіе стоящіе у воды дворцы и площади и людей въ костюмахъ конца XVII в. На днѣ лиловой краской написаны берегъ моря и нѣсколько людей, увязывающихъ товары. Внутренность коробки золоченая. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Мейссенскаго завода, около 1740 г.

Длина 7,8; ширина 5,3; вышина 5,5. Инв. № 3601.

49. Табакерка четыреугольная, съ выгнутыми стѣнками, покрытая рельефнымъ, изображающимъ плетеніе, рисункомъ. На крышкѣ, внутри, писана красками сцена италіанской комедіи; на террасѣ сидитъ дама въ оранжевомъ платьѣ и въ наколкѣ и читаетъ письмо; у ногъ ея амуръ въ синей одеждѣ и черной повязкѣ на головѣ; сзади Арлекинъ и Пьеро; дальше лиловая драпировка и за колоннами садъ; все окружено писанной золотомъ рамкой. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, украшенная спереди розами въ серебряной оправѣ и рубинами. Крышка на шарнирѣ.

Работа Мейссенскаго завода, 1740-хъ гг.

Длина 6,8; ширина 4,7; вышина 3,7. Инв. № 3548.

50. Табакерка овальная, въ формѣ корзинки, покрытая рельефнымъ, изображающимъ плетеніе, рисункомъ. Внутри крышки писана красками сцена, изображающая сидящихъ рядомъ пастуха и пастушку и около нихъ двухъ овецъ; пастухъ въ сѣромъ кафтанѣ съ желтыми



46. Табакерка Мейссенскаго Завода, 1750-хъ годовъ.
46. Tabatière en porcelaine du Meissen, des années 1750.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



47 и 48. Табакерки Мейссенскаго Завода,
около 1740 года.
(Императорскій Эрмитажъ).

47 et 48. Tabatières en porcelaine de Meissen,
vers 1740.
(Ermitage Impérial).



49 и 50. Табакерки Мейссенскаго Завода,
1740-хъ годовъ.
(Императорскій Эрмитажъ).

49 et 50. Tabatières en porcelaine de Meissen,
des années 1740.
(Ermitage Impérial).



51 и 52. Табакерки Мейссенскаго Завода, середины XVIII вѣка.
51 et 52. Tabatières en porcelaine de Meissen, millieu du XVIII-e s.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).

бантами на плечахъ и въ круглой шляпѣ съ краснымъ бантомъ; пастушка, въ красномъ платьѣ съ цвѣтами въ волосахъ, держитъ посохъ. Внутренность коробки золоченая. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, съ двумя ручками по бокамъ. Крышка на шарнирѣ. Низъ табакерки оправленъ въ золото.

Работа Мейссенскаго завода, около 1750 г.

Длина 7,3; вышина 4,8; ширина 5,5. Инв. № 3559.

51. Табакерка четыреугольная, съ выемчатыми углами, съ писанными красками сценами въ жанрѣ Ватто. На крышкѣ изображены прогуливающіеся въ паркѣ дама въ лиловомъ платьѣ и кавалеръ, справа, вдали, пирамида. На днѣ изображены танцующіе въ паркѣ дама въ оранжевомъ платьѣ и синей накидкѣ и кавалеръ въ коричневомъ плащѣ. На стѣнкахъ изображены дамы и кавалеры въ паркѣ. На крышкѣ, внутри, видна сидящая въ паркѣ, около каменной вазы, дама въ сѣромъ платьѣ и лиловомъ шарфѣ, играющая на лютнѣ; на спинку ея стула облокотился кавалеръ въ коричневомъ платьѣ и красномъ плащѣ; у ногъ ихъ играетъ со спаньелемъ дѣвочка въ темно-желтомъ платьѣ; налѣво, вдали, дворецъ съ фонтаномъ. Внутри табакерка сплошь вызолочена. Клеймъ нѣтъ.

Оправа мѣдная, золоченая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Мейссенскаго завода, 1740-хъ гг.

Длина 8,6; ширина 6,7; вышина 4. Инв. № 3547. Поступила изъ собранія Карабанова.

52. Табакерка четыреугольная, съ закругленными углами, покрытая рельефнымъ орнаментомъ рокайль и цвѣтами. На крышкѣ, днѣ и стѣнкахъ писаны сцены въ жанрѣ Ватто. Костюмы, орнаментъ и цвѣты зеленые и фіолетовые, лица натуральнаго цвѣта. На крышкѣ двѣ дамы и два кавалера, сидя за столомъ, ѣдятъ виноградъ и пьютъ вино. На днѣ изображены двѣ дамы, нюхающія цвѣты, а кавалеры разговаривающіе съ ними, держатъ въ рукахъ островерхія шляпы. На стѣнкахъ группы дамъ и кавалеровъ на фонѣ пейзажей. На крышкѣ, внутри, изображены сидящіе въ паркѣ, у подножія большой вазы, дамы и кавалеры; изъ за всѣхъ выглядываетъ юноша и показываетъ запечатанное письмо. Клеймъ нѣтъ.

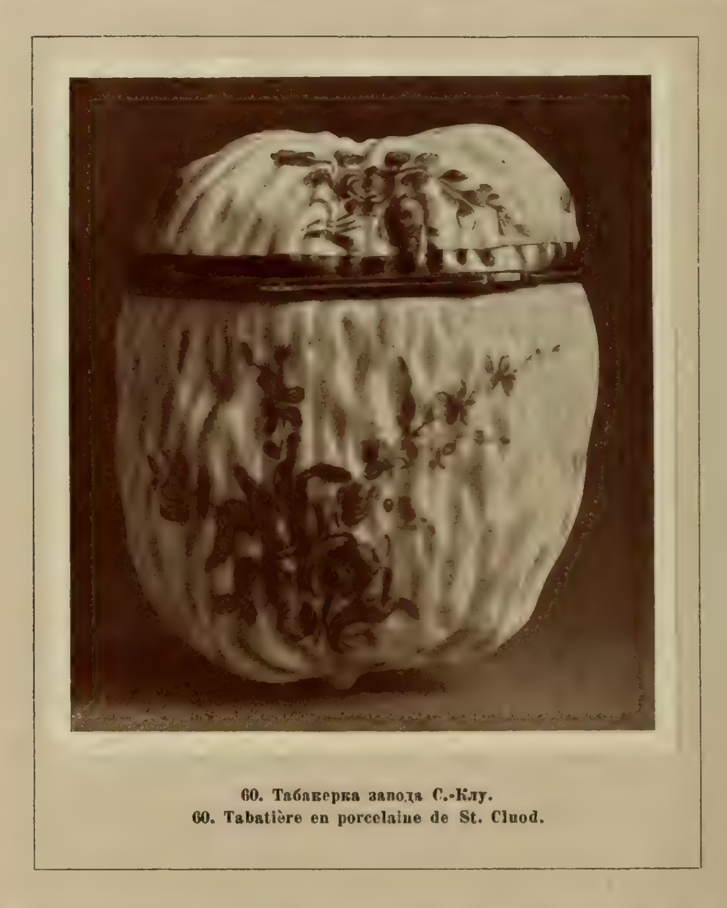
Оправа золотая, гравированная. Крышка на шарнирѣ.

Работы Мейссенскаго завода, 1750-хъ гг.

Длина 8,4; ширина 6,3; вышина 4,1. Инв. № 3555.

53. Коробка четыреугольная, бѣлаго фарфора, съ крышкой, съ писанными красками видами парковъ. Коробка была разбита и оправлена въ золото съ цѣлью скрыть трещины. На крышкѣ писана полукруглая открытая галерея въ паркѣ; золотая оправа изображаетъ часть этой галереи, съ сидящей за вышивкой Пенелопой въ костюмѣ середины XVIII вѣка; вышивка прикрѣплена къ колоннѣ и ее поддерживаетъ служанка; около стоятъ два жениха въ панцыряхъ и пернатыхъ шлемахъ, издали спѣшитъ Одиссей въ шлемѣ и съ мечомъ; на раздѣланномъ въ шашку полу подпись золотыхъ дѣлъ мастера O. C. Saler. [35] Все окружено орнаментомъ рокайль. На передней стѣнкѣ писаны красками балюстрада съ вазами, боскетъ и амуръ съ гирляндой цвѣтовъ; золотая оправа изображаетъ двухъ амуровъ, держащихъ корзину съ ...ками шерсти, въ орнаментѣ рокайль. На задней стѣнкѣ изобра-

женъ павильонъ со статуей въ паркѣ и сидящій амуръ съ цвѣтами; золотая оправа изображаетъ двухъ амуровъ за ткацкимъ станкомъ, въ орнаментѣ рокайль. На боковыхъ стѣнкахъ писаны красками амуры въ паркѣ со статуями; золотая оправа изображаетъ амуровъ съ гирляндами въ орнаментѣ рокайль. На днѣ писана красками балюстрада, украшенная вазой съ цвѣтами и фонтаномъ съ амурами; за балюстрадой стоятъ господинъ и дама въ костюмахъ середины XVIII вѣка, сзади боскеты. Внутри коробка сплошь задѣлана золотыми пластинками; кромѣ верхней крышки, открывающейся на шарнирѣ, коробка имѣетъ вторую вкладную фарфоровую крышку въ золотой оправѣ;



60. Табакерка завода С.-Клу.
60. Tabatière en porcelaine de St. Cluod.

крышка представляетъ слегка углубленную пластинку, съ лежащей по серединѣ фигурой амура и писанными красками цвѣтами и крылатыми сердцами. Амуръ держитъ щитъ съ надписью: Toujours le même.

Работа Мейссенскаго фарфороваго завода, середины XVIII в.

Длина 9,6; ширина 8; вышина 5,8. Инв. № 1683.

54. Коробка фарфоровая, четыреугольная, съ фишками для игры въ карты; на крышкѣ написаны карты съ бубновымъ королемъ наверху; кругомъ фіолетовый съ золотомъ орнаментъ и четыре писанныхъ красками ландшафта; по бокамъ каждаго ландшафта золотая гравированная вкладка. На четырехъ стѣнкахъ — по писанному красками ландшафту въ фіолетовомъ съ золотомъ орнаментѣ. На крышкѣ,



53. Табакерка Мейссенскаго завода, середины XVIII вѣка. (Императорскій Эрмитажъ).

53. Tabatière en porcelaine de Meissen, millieu du XVIII-e s. (Ermitage Impérial).



54 и 55. Работы Вѣнскаго Завода, первой половины XVIII вѣка. (Императорскій Эрмитажъ).

54 et 55. Boîtes en porcelaine de Vienne, première moitié du XVIII-e siècle. (Ermitage Impérial).



54. Коробка Вѣнскаго Завода, первой половины XVIII вѣка.
54. Boite en porcelaine de Vienne, première moitié du XVIII-e s.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).



56. Табакерка Берлинскаго Фарфороваго Завода, 1776 года.
56. Tabatière en porcelaine de Berlin. 1776.
(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).

внутри, писаны красками карты, съ восьмеркой бубенъ и дамой червей наверху. Внутри коробка фарфоровыми перегородками раздѣлена на четыре части, въ которыя вставлены фарфоровыя коробочки, содержащія фишки; на стѣнкахъ коробочекъ красками писаны ландшафты, кругомъ и на крышкахъ орнаментъ; орнаментъ на крышкахъ фіолетоваго, синяго, краснаго и зеленаго цвѣтовъ; на каждой крышкѣ по четыре золотыхъ гравированныхъ вставки; по серединѣ крышекъ надпись: «100 Louis», отчасти закрытая золотой съ брилліантомъ шишкой; кнопками затвора крышекъ служатъ брилліанты. Фишки двухъ сортовъ: длинныя и четыреугольныя, съ орнаментомъ по цвѣтамъ коробокъ — синяго, зеленаго, краснаго и фіолетоваго цвѣтовъ; на длинныхъ золотомъ изображена буква «B»; на четыреугольныхъ надписи: «10 Louis», «20 Louis», «30 Louis», «40 Louis» и «50 Louis». Клеймъ нѣтъ.

Оправы гладкія, золотыя. Крышки на шарнирахъ.

Работа Вѣнскаго завода, около 1740 г.

Длина большой коробки 16,6; ширина 13,5; вышина 8. Длина малыхъ коробокъ 6,7; ширина 5,2; вышина 4,7. Длина фишекъ 5,6 и 3,9; ширина 1,3 и 2,5. Инв. № 1667.

55. Табакерка фарфоровая, съ прямой задней стѣнкой и выемчатыми боковыми и передней, покрытая по темному фону бѣлыми цвѣтами и золочеными листьями. Клеймъ нѣтъ.

Оправа серебряная золоченая, въ готическомъ стилѣ, украшена съ передней стороны рубинами и изумрудами. Крышка на шарнирѣ.

Работа Вѣнскаго (?) завода, XVIII в.

Длина 7; ширина 6,1; вышина 4. Инв. № 3599.

56. Табакерка четыреугольная, высокая, съ писанными красками сценами и военными трофеями. На крышкѣ изображены стоящіе на облакахъ Марсъ и Минерва, держащіе въ рукахъ свитокъ съ надписью: «Vive Paul Petrovitzch grand Prince de Russie»; низъ свитка придерживаетъ сидящій на облакахъ Меркурій. На стѣнкахъ писаны военные трофеи изъ панцырей, шлемовъ, знаменъ и т. п. На днѣ табакерки изображена опирающаяся на пирамиду женщина, въ желтой одеждѣ и розовомъ покрывалѣ, въ зубчатой коронѣ на головѣ, держащая вторую такую же корону въ рукѣ; кругомъ деревья, вдали замокъ. На крышкѣ, внутри, изображена терраса съ видомъ на рѣку, городъ и круглый храмъ; по террасѣ идетъ женщина, въ желтой одеждѣ и синемъ покрывалѣ, въ вѣнкѣ изъ цвѣтовъ, держащая въ лѣвой рукѣ закрытую книгу, а правой ведущая молодого воина; воинъ въ панцырѣ и шлемѣ, съ повязкой на глазахъ; около идетъ амуръ, неся щитъ и копье; другой амуръ сидитъ на полу и держитъ горящій свѣтильникъ. [36] Клеймъ нѣтъ.

Оправа серебряная золоченая. Крышка на шарнирѣ.

Работа Берлинскаго Завода, 1776 г. (Павелъ Петровичъ былъ въ Берлинѣ лѣтомъ 1776 г., и такъ какъ сцены, изображенныя на днѣ табакерки и на внутренней сторонѣ ея крышки, могутъ имѣть отношеніе къ сватовству великаго князя, мы считаемъ возможнымъ датировать табакерку именно этимъ годомъ).

Длина 10,5; ширина 5,2; вышина 6,4. Инв. № 4510.

57. Табакерка въ видѣ сидящей человѣческой фигурки, изображающей китайское божество Ho-Shu. На крышкѣ, снизу, подъ глазурью, давленная контуромъ вѣтка цвѣтовъ. Клеймъ нѣтъ.



64. Табакерка италіанскаго завода, середины XVIII вѣка.

64. Tabatière en porcelaine italienne. Milieu du XVIII-e s.

Оправа серебряная, съ клеймомъ — орлиной головой, которое точно опредѣлить не удалось. Крышка на шарнирѣ.

Работа французскаго завода Mennecy.

Вышина 5,8. Инв. № 3565. Поступила изъ собранія Карабанова.

58. Табакерка въ формѣ башмака, съ рельефными изображеніями вѣтокъ съ цвѣтами, бабочки и пряжки. Клеймъ нѣтъ.

Оправа серебряная, съ клеймомъ — орлиной головой, которое точно опредѣлить не удалось. Крышка на шарнирѣ.

Работа французскаго завода Mennecy.

Длина 10; ширина 4,3; вышина 4,7. Инв. № 3571.

59. Табакерка въ формѣ башмака, съ рельефными изображеніями вѣтокъ съ цвѣтами, птицы, бабочки, пряжки и шитья на noскѣ. На крышкѣ рельефное изображеніе вѣтки съ цвѣтами. Клеймъ нѣтъ.

Оправа серебряная, съ клеймомъ — орлиной головой, которое точно опредѣлить не удалось. Крышка на шарнирѣ.

Работа французскаго завода Mennecy.

Длина 9,4; ширина 3,7; вышина 5,2. Инв. № 3569.

60. Табакерка въ формѣ большого орѣха, съ писанными красками цвѣтами. На крышкѣ, внутри, писанъ красками букетъ цвѣтовъ. Pâte dure. Клеймъ нѣтъ.

Оправа серебряная золоченая. На ней клейма: орлиная голова и небольшой двуглавый орликъ, а также неразборчивыя клейма съ годомъ и именникомъ парижскаго мастера. Крышка на шарнирѣ.

Работа французскаго завода St. Cloud.

Вышина 8; ширина 6,6. Инв. № 3582.

61. Табакерка четыреугольная, съ рельефными, расписанными красками, сценами на крышкѣ и стѣнкахъ. На крышкѣ изображено купанье Діаны; на передней стѣнкѣ шествіе Вакха; на задней похищеніе Прозерпины; на правой судъ Париса, на лѣвой шествіе Нептуна.



66. Табакерка конца XVIII вѣка. 66. Tabatière en porcelaine. Fin du XVIII-e s.

Дно и внутренность табакерки покрыты желтой краской. Клеймъ нѣтъ.

Оправа золотая, новая. Крышка на шарнирѣ.

Работа завода Каподимонте, второй половины XVIII в.

Длина 8; ширина 6,2; вышина 6. Инв. № 4891. Изъ собранія великаго князя Сергія Александровича.

62. Табакерка четыреугольная, съ рельефнымъ изображеніемъ птицы на крышкѣ и рельефнымъ орнаментомъ рокайль на крышкѣ и стѣнкахъ; птица (орелъ) раскрашена сѣро-коричневой краской, орнаментъ—сѣрой, розовой, желтой и голубой; внутри завитковъ орнамента, на передней и задней стѣнкахъ, писаны ландшафты. Клеймъ нѣтъ. На днѣ, снизу, синей краской «174/350».

Оправа серебряная, золоченая. Крышка на шарнирѣ. Внутри крышки вставлено зеркало.

Работа завода Каподимонте, 1750 г.

Длина 7,6; ширина 5,6; вышина 4,3. Инв. № 3579.

63. Табакерка съ прямой задней стѣнкой и фигурными передней и боковыми, съ писанными красками сценами охоты. На крышкѣ изображены пантера, преслѣдуемая собаками, и два охотника въ восточныхъ платьяхъ; одинъ изъ охотниковъ стрѣляетъ въ пантеру изъ лука, другой, верхомъ, колетъ ее копьемъ; вдали пальма. На передней стѣнкѣ изображены собаки, схватившія льва (?); два охотника, одинъ съ палицей, другой съ копьемъ, выбѣгаютъ изъ за деревьевъ. На задней стѣнкѣ — собаки преслѣдуютъ оленя; одинъ охотникъ бѣжитъ, трубя въ рогъ и держа копье, другой выбѣгаетъ изъ за холма, держа палицу. На боковыхъ стѣнкахъ написаны водопадъ и гуси. На крышкѣ, внутри, написана молодая женщина въ красномъ беретѣ и бѣлой рубашкѣ, спущенной съ лѣваго плеча. На днѣ, снизу, написанъ розанъ. Клеймъ нѣтъ.

Оправа серебряная, золоченая. Крышка на шарнирѣ.

Работа италіанскаго завода, второй половины XVIII вѣка.

Длина 10,2; ширина 6,3; вышина 3,9. Инв. № 3612.

64. Табакерка въ формѣ башмака, съ писанными красками орнаментомъ и цвѣтами. Картушъ на носкѣ синій, съ коричневой сѣткой и зелеными точками. Клеймъ нѣтъ.

Оправа серебряная, золоченая, въ стилѣ рокайль. Крышка на шарнирѣ.

Работа италіанскаго завода, середины XVIII в.

Длина 9,7; ширина 4; вышина 6,1. Инв. № 3561.

64 а. Табакерка, совершенно подобная предыдущей.

Инв. № 3563.

65. Табакерка фарфоровая, съ рельефными фигурами обнявшихся дѣвушки и кавалера; дѣвушка въ голубомъ корсажѣ и желтой съ цвѣтами юбкѣ; кавалеръ въ лиловомъ кафтанѣ, голубомъ костюмѣ и красно-коричневыхъ штанахъ. Табакерка, внутри и снаружи, расписана цвѣтами. Клеймъ нѣтъ.

Оправа мѣдная, золоченая. Крышка на шарнирѣ.

Работа англійскаго завода Чельси.

Длина 5,3; ширина 4,5; вышина 5,6. Инв. № 3566. Поступила изъ собранія Карабанова.

66. Табакерка овальная, бѣлаго фарфора, съ написанными разными красками военными сценами въ рельефныхъ медальонахъ, и окрашенными въ зеленую краску рельефными лавровыми гирляндами. На крышкѣ, въ медальонѣ, изображена богиня войны, въ шлемѣ и со щитомъ, сидящая на пушкѣ и окруженная военными трофеями; наверху медальона бантъ, розово-лиловаго цвѣта, отъ котораго идутъ, подхваченныя золотыми гвоздями, двѣ зеленыя гирлянды; край крышки окруженъ бѣлымъ рельефнымъ орнаментомъ въ видѣ листьевъ, на коричневомъ фонѣ, между двумя золотыми колонками. На стѣнкахъ въ четырехъ, соединенныхъ зелеными гирляндами, медальонахъ, писаны красками сцены изъ лагерной жизни. На днѣ, снизу, изображены четыре стоящихъ солдата и одинъ лежащій, въ треуголкахъ, бѣлыхъ кафтанахъ съ красными отворотами, желтыхъ штанахъ и черныхъ кирасахъ и ботфортахъ; справа видна палатка, около которой лежатъ литавры и стоятъ два бунчука. Край дна и стѣнокъ окруженъ такимъ же орнаментомъ, какъ и крышка. На крышкѣ, внутри, изображены стоящіе на холмѣ двѣ дамы въ лиловомъ съ зеленымъ и коричневомъ платьяхъ и кавалеръ въ красныхъ штанахъ, бѣлой рубашкѣ и зеленомъ ментикѣ; слѣва сидятъ двѣ женскія фигуры, передъ одной изъ которыхъ стоитъ столикъ съ прислоненной къ нему саблей; справа видны стоящій на берегу дворецъ съ башнями, корабль, лодки и гуляющіе по набережной люди. [37] Клеймъ нѣтъ.

Оправа серебряная, гладкая, низкой пробы.

Работа конца XVIII вѣка.

Длина 9,5; ширина 6,1; вышина 4,1. Инв. 3613.

С. Тройницкій.





57, 58 и 59. Табакерки французскаго завода Меннеси, середины XVIII вѣка.
57, 58 et 59. Tabatières en porcelaine de Mennecy, millieu du XVIII-e s.
(Императорскій Эрмитажъ — Ermitage Impérial).



61 и 62. Табакерки Каподимонте. 2-й полов. XVIII в. 63. Табакерка италіанской фабрики. 2-й полов. XVIII в.

61 et 62. Tabatières Capodimonte. Seconde moitié du XVIII-e s. 63. Tabatière de manufacture italienne. Seconde moitié du XVIII-e s.

(Императорскій Эрмитажъ. — Ermitage Impérial).

ПРИМѢЧАНІЯ.

1. Maze-Sencier: «Le livre des collectionneurs». Paris, 1885; pp. 138, 139.

2. «Исторія Императорскаго Фарфороваго Завода». Спб. 1904, стр. 27.

3. Въ рапортѣ Виноградова барону Черкасову, отъ 4 августа 1752 г. находимъ: «Живописецъ Андрей (Черный) табакерку съ мопсиками окончилъ которую при семъ покорнѣйше присылаю и другую такую же писать зачалъ». Въ письмѣ Шлатера къ барону Черкасову, отъ 1 мая 1753 г., сказано: «При семъ посылаю до вашего высокопревосходительства финифтью писанную дощечку, съ оригиналомъ, теперь пишетъ живописецъ табакерки съ мопсиками». Московскій Отдѣлъ Общаго Архива Министерства Имп. Двора. Дѣло 52390 (13), л. 84.

4. См. С. Н. Казнаковъ: «Пакетовыя табакерки Императорскаго Фарфороваго Завода». Спб. 1913.

5. 11 марта 1753 г. находившійся въ Москвѣ управляющій Кабинетомъ баронъ Иванъ Антоновичъ Черкасовъ писалъ главному судьѣ Монетной канцеляріи Шлатеру, въ вѣдѣніи котораго отчасти находился Фарфоровый Заводъ, слѣдующее: «Государь мой Иванъ Андреевичъ. при семъ посылаю къ вамъ пять надписей па табакерки порцелинныя, въ томъ числѣ одну па имя Еѣ Императорскаго Величества а двѣ на имя ихъ Императорскихъ высочествъ, да двѣ для партикулярныхъ особъ, на коихъ извольте заставить тѣ надписи написать лучшимъ письмомъ академіи рѣзчика литеръ, послѣдуя чистотѣ литеръ на посланной при семъ для образца табакерки господина камергера и кавалера Ивана Ивановича Шувалова, а потомъ и другія велите писать, а гдѣ вмѣсто сургучевой печати красною краскою писано, на оной прикажите изобразить (персона) антики цесарей римскихъ. А для удовольствія другихъ знатныхъ особъ при семъ прилагается артикулъ который велите напечатать въ газетахъ». М. О. О. А. М. И. Дв. Дѣло 52390 (13), л. 186.

Артикулъ и былъ тѣмъ объявленіемъ, которое въ книгѣ «Исторія Императорскаго Фарфороваго Завода» ошибочно отнесено къ 1748 г. (С. Н. Казнаковъ, тамъ же, стр. 19-22). 18 марта Шлатеръ въ письмѣ къ барону Черкасову извѣщаетъ его, что объявленіе напечатано.

6. ... «письмо ваше отъ 1 и 5 числа сего мѣсяца.......... и при первомъ табакерка съ надписью на Имя Еѣ Императорскаго Величества и образцовая господина Камергера Шувалова получены; только напрасно на оной табакеркѣ надпись такими литерами писать вѣлели ибо оные литеры употребляютца въ печати; того ради прикажите такую жъ надпись на другой крышкѣ написать скорописнымъ письмомъ такъ какъ образцовая на бумаге послана, тожъ и для ихъ высочествъ и другихъ велите скорописнымъ письмомъ писать.... (Изъ письма барона Черкасова къ Шлатеру отъ 12 апр. 1753 г.). М. О. О. А. М. И. Дв. Д. 52390 (13), л. 206.

7. С. Н. Казнаковъ, тамъ же, стр. 76 и 77.

8. Указаніе на это есть въ письмѣ Шлатера къ барону Черкасову отъ 22 іюля 1753 г.: «Шесть съ печатями прежнихъ повыше, оныя хотя мною получены, токмо едва одну выбрать могъ, которую отдалъ живописцу Черному писать на ней гербы, ибо ученикъ Терской кромѣ однихъ словъ писать ничего не умѣетъ, такъ же и печатки которыя прежнихъ повыше у оныхъ табакерокъ ясно не выходятъ, затѣмъ что глазурью заплываютъ, того ради я для Еѣ Императорскаго Величества печать по прежнему гладкую писать вѣлелъ и какъ скоро опая табакерка внутри вызолотится то не медлепно для оправы къ мастеру Боттону въ Петергофъ сошлю». М. О. О. А. М. И. Дв. Дѣло 52390 (13), л. 271.

Виноградову пришлось оправдываться въ этой неудачѣ. Въ письмѣ къ Шлатеру, безъ даты, онъ пишетъ: «Письмо Вашего высокородія чрезъ солдата Колотилова получилъ я исправно и въ силу онаго Вашему высокородію доношу, что та табакерка о которой изволите упоминать, составлена между прочими матеріалами главнѣйше, изъ оренбургской глины. А масса дѣлана въ началѣ апрѣля мѣсяца. Что же печати неясны и заплываютъ, о томъ я возможное стараніе имѣю, а отвѣтъ зато короткой: ежели толсто положить глазурь то будетъ казаться слѣпо. Ежели же положить глазурь тонко, что надобно дѣлать чтобы рѣзьба видна была то масса или матерія не такъ гладка будетъ. Время всему

предводитель. Иная масса мало лежитъ а лучше той которая много лѣтъ лежала. Огонь то совершаетъ. А я ему спорить не могу». Тамъ же, л. 275.

9. Тамъ же, л. 364.

10 Письмо Шлатера къ бар. Черкасову отъ 5 авг. 1753 г. Тамъ же, л. 278.

11. Тамъ же, дѣло 52406 (29), л. 365.

12. Тамъ же, л. 370.

13. «Исторія Императорск. Фарфороваго Завода», прилож. №№ 12, 13, 14 и 15.

14. М. О. О. А. М. И. Дв. Дѣло 52390 (13), л. 286.

15. С. Н. Казнаковъ, тамъ же, стр. 52 и 53.

16. Письмо Шлатера къ бар. Черкасову отъ 20 іюля 1753 г. Тамъ же, л. 266.

17. С. Н. Казнаковъ, тамъ же, стр. 28.

18. М. О. О. А. М. И. Дв. Дѣло 52390 (13), л. 82. Кукла эта воспроизведена въ журналѣ «Старые Годы» 1912 г., іюнь, стр. 18-19.



65. Табакерка англійскаго завода Чельси.
65. Tabatière en porcelaine de Chelsea.

19 и 20. Первая очевидно, та табакерка, о которой говорится въ рапортѣ Виноградова отъ 4 авг. 1752 г. (см. прим. 3). Другая такая же табакерка, съ датой 1752 г., находится въ собраніи князя В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова. Вторая Эрмитажная табакерка безъ даты, но такъ какъ на ней выдавлены цифры рецепта тѣста, то она относится къ тому же времени. Всѣ три табакерки различаются немного общимъ тономъ красокъ. Образцомъ для этихъ табакерокъ служила какая то, вѣроятно иностранная, табакерка графини Румянцевой: «возмите отъ Виноградова порцелинувую табакерку съ мопсиками которая взята была отъ графини Маріи Андреевны Румянцевой и дана была ему для образца и оную пришлите бережно». (Письмо барона Черкасова къ Шлатеру отъ 16 ноября 1752 г.) М. О. О. А. Дв. Дѣло 52390 (13). Табакерки съ мопсиками воспроизведены въ журналахъ «Художественныя Сокровища Россіи», 1902 г. № 12, и «Старые Годы», 1912 г., іюнь, стр. 18-19.

21. Это, очевидно, та табакерка съ надписью печатными буквами, о которой говорится въ письмѣ барона Черкасова къ Шлатеру отъ 12 апр. 1753 г. (См. прим. 6). Табакерка эта воспроизведена въ «Исторіи Императорскаго Фарфороваго Завода» (табл. II) и въ книгѣ С. Н. Казнакова (табл. II).

22. С. Н. Казнаковъ, тамъ же, табл. V.

23 и 24. Къ этимъ табакеркамъ относятся, повидимому, слѣдующіе документы: «при семъ къ вамъ посылаю табакерку писанную на имя мое и оправленную въ золото противъ которой такой же величины выберите три табакерки и велите ученику Шерскому на каждой написать надписи на имя Еѣ Императорскаго Величества чистымъ письмомъ скорописью и опыя отдать оправить въ золото мастеру Петру Семенову что у Боттона въ Петергофѣ и что бы также фалсъ внутрь входилъ, а снаружной стороны велите у одного чеканною работой сдѣлать гербы въ перевитыхъ кружкахъ по присланнымъ при семъ рисункамъ; у второй чтобъ снаружи оправы золотой не было только обручики золотые какъ на тѣхъ чертежахъ означено для укрѣпленія порцелина были, а вмѣсто того такіе гербы написать черною краскою какъ гридаровальная работа и у третьей вмѣсто такой же золотой наружной оправы прикажите господину Виноградову сдѣлать тисненые на табакеркѣ гербы совсѣмъ такимъ же узоромъ, для чего нижнюю часть сдѣлать выше дабы равнялась оправѣ золотой вышиною, а золота только бъ былъ одинъ верхній рантъ, а нижній рантъ вызолотить порошкомъ золотымъ. Такъ же и вмѣсто печатей сдѣлать у всѣхъ трехъ тисненные антики а потомъ краскою навести; притомъ же спросите у Виноградова можетъ ли онъ внутри тѣхъ табакерокъ вызолотить, какъ вызолочена табакерка Ивана Ивановича Шувалова которая у васъ была и буде можетъ то велите ему вызолотить». (Письмо барона Черкасова къ Шлатеру отъ 6 мая 1753 г.) М. О. О. А. М. И. Дв. Дѣло 52390 (13), л. 1. (С. Н. Казнаковъ, тамъ же, стр. 27-29).

«Табакерки по сторонамъ съ гербами уже фурмованы и еще на сей недѣлѣ изъ обжигу надѣюсь получить: дѣло больше стояло за штукатуромъ который орлы не могъ скоро всѣ оправить...». (Рапортъ Виноградова Шлатеру отъ 20 іюня 1753 г.) М. О. О. А. И. М. Дв. Дѣло 52390 (13), л. 269.

«Я тую табакерку которая отъ него съ гербами и поднятою печатью получилъ и которая изъ глазури такъ слѣпо вышла что едва гербы узнать можно, черною краскою гербы расписать велѣлъ и какъ напишется не оправя въ золото къ вашему высокопревосходительству на разсмотрѣніе пришлю...». (Письмо Шлатера къ барону Черкасову отъ 29 іюля 1753 г.). Тамъ же, л. 271.

«Табакерка для Еѣ Императорскаго Величества внутри исправно вызолочена и сего числа мастеру Боттону для оправы въ золото вычекана на золотѣ гербы отдана; другая же табакерка черными гербами пишется а внутри вызолачивается». (Письмо Шлатера къ барону Черкасову отъ 5 авг. 1753 г.). Тамъ же, л. 278. С. Н. Казнаковъ, тамъ же, стр. 28-34, таб. III, IV и V.

25. С. Н. Казнаковъ, тамъ же, табл. V.

26. Табакерка эта является подражаніемъ мейссенской табакеркѣ (№ 46) и вѣроятно даже формована съ нея, такъ какъ имѣетъ совершенно ту же форму, только съ нѣкоторымъ уменьшеніемъ отъ обжига. Она была воспроизведена въ журналѣ «Художественныя Сокровища Россіи» за 1902 г. № 12, какъ финифтяная. Портретъ Императрицы типа Каравакка и отчасти напоминаетъ находящійся въ Императорскомъ Эрмитажѣ рисунокъ художника Соколова. Вѣроятно, по ошибкѣ вмѣсто этой табакерки въ «Исторіи Императоркаго Фарфороваго Завода» (томъ II) была воспроизведена похожая табакерка Мейссенскаго завода.

27 и 28. Къ этимъ двумъ табакеркамъ относятся слѣдующій документъ: «Съ вручителемъ сего кабинетъ куріэромъ господиномъ Балашовымъ послалъ я до вашего высокопревосходительства три порцелинныхъ табакерки, изъ которыхъ одна здѣсь писана разными красками каковыя самъ я могъ здѣлать, а другія двѣ бѣлыя по краямъ скружевамъ. Чище и бѣлѣе оныхъ понынѣ здѣлать было невозможно. Развѣ что Богъ дастъ впредь». (Письмо Виноградова къ барону Черкасову отъ 5 апрѣля 1753 г.). М. О. О. А. М. И. Дв. Дѣло 52390 (13), л. 256. См. «Старые Годы» 1912 г., іюнь, стр. 17.

29. Фигуры дѣтей написаны очень неумѣло. Возможно, что къ этой табакеркѣ относятся слѣдующія строки изъ письма барона Черкасова къ Шлатеру. «Табакерку писанную пурпуромъ ученикомъ Өедоромъ Алексѣевымъ получилъ..: только табакерка писана очень густо, а особливо внутренняя сторона да и въ

лицахъ пропорція худа. Я оную къ вамъ обратно пришлю и какую поправку учинить должно збудущею почтою писать буду». М. О. О. А. М. И. Д. Дѣло 52390 (13), л. 286.

30. Табакерка эта по описямъ значилась Берлинскаго Завода, и какъ таковая была нами воспроизведена въ журналѣ «Старые Годы» (1911 г., октябрь, стр. 22). Теперь, послѣ выясненія нами клейма Императорскаго Завода эпохи Виноградова («Старые Годы», 1912 г., іюнь, стр. 17), мы съ увѣренностью можемъ отнести эту табакерку къ работамъ Императорскаго Завода 1750-хъ годовъ.

31. О клеймѣ этомъ ничего не извѣстно. Но такъ какъ оно встрѣчается на золотѣ, серебрѣ и золоченой мѣди, на русскихъ, французскихъ, и англійскихъ предметахъ, иногда въ сопровожденіи номера, то мы считаемъ возможнымъ предположить, что это что нибудь вродѣ клейма придворной конторы.

32 и 33. Вѣроятно крышки табакерокъ были перепутаны, потому что табакерка, сплошь расписанная сценами морскихъ сраженій, имѣетъ на внутренней сторонѣ крышки аллегорическую сцену, а табакерка, расписанная цвѣтами, имѣетъ на внутренней сторонѣ крышки изображеніе морского сраженія, совершенно подходящее къ первой табакеркѣ.

34. Табакерка эта была воспроизведена, вѣроятно, вмѣсто похожей русской въ «Исторіи Императорскаго Фарфороваго Завода» (таб. II).

35. Вѣроятно, Otto Christian Sahler, род. въ Аугсбургѣ въ 1727 г.; послѣ 1747 г., работалъ въ Дрезденѣ, послѣ 1770 въ Берлинѣ; умеръ послѣ 1797 г. См. Marc Rosenberg: «Der Goldschmiede Merkzeichen». Frankfurt a M., стр. 210.

36. Табакерка была поднесена въ 1879 г. императору Александру II отставнымъ дѣйств. ст. сов. Владиміромъ Энгельгардтомъ, вмѣстѣ съ поясняющею ея исторію запиской: «Императоръ Павелъ I, будучи Великимъ Княземъ, путешествовалъ по Европѣ съ Маріею Ѳеодоровною, какъ извѣстно incognito, подъ именемъ Comte et Comtesse du Nord. Обозрѣвая знаменитую Севрскую Мануфактуру, Павелъ Петровичъ замѣтилъ передъ ними находящуюся табакерку, на которой онъ, къ крайнему своему удивленію, прочиталъ надпись: Vive Paul Petrowitsch Grand Prince de Russie. Обратясь къ начальнику мануфактуры, Великій Князь спросилъ: ‚По чьему заказу сдѣлана эта табакерка?' — ‚По просьбѣ мастеровъ мануфактуры, желавшихъ оставить память о себѣ знаменитому путешественнику, осчастливившему ихъ своимъ высокимъ посѣщеніемъ', возразилъ начальникъ. Павелъ Петровичъ, выразивъ этимъ господамъ свою благодарность за столь деликатное вниманіе, присовокупилъ: ‚а эта табакерка, память знаменитой Севрской мануфактуры, тщательно будетъ храниться навсегда въ моемъ семействѣ!' По восшествіи на Престолъ Императоръ Павелъ подарилъ эту табакерку другу своему Князю Александру Борисовичу Куракину, который по кончинѣ Павла I подарилъ ее въ 1802 г. моему отцу Егору Антоновичу Енгельгардту бывшему Секретарю Великаго Магистра Мальтійскаго ордена при Императорѣ Павлѣ I». Несмотря на такую точную исторію, мы не можемъ считать эту табакерку ничѣмъ инымъ, какъ работой Берлинскаго Завода. На это указываютъ: характеръ вещи, тѣсто, живопись, вполнѣ сходная по краскамъ и работѣ съ живописью трофеевъ на подсвѣчникахъ извѣстнаго сервиза, подареннаго королемъ Фридрихомъ императрицѣ Екатеринѣ. Сцены же, изображенныя внутри крышки и на днѣ, заставляютъ насъ предположить, что табакерка была поднесена Павлу Петровичу въ 1776 г. во время пребыванія его въ Берлинѣ, при поѣздкѣ, имѣвшей цѣлью заключеніе брака съ принцессой Виртембергской, впослѣдствіи императрицей Маріей Ѳеодоровной. Приведенная же выше записка лишній разъ показываетъ, какъ осторожно нужно относиться къ семейнымъ преданіямъ.

37. Сцена, изображенная на внутренней сторонѣ крышки, совершенно сходна со сценой, изображенной на внутренней сторонѣ крышки пакетной табакерки, писанной на имя барона Строганова (С. Н. Казнаковъ, тамъ же, таб. IX). Вѣроятно, обѣ сцены копированы съ какого нибудь мейссенскаго образца.



БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ.

Церковь Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ. Объяснительная статья Н. Первухина. Фотографіи И. Лазарева, П. Мосягина и С. Шитова. Москва. Книгоизд-во К. Ф. Некрасова. MCMXIII.

Съ чувствомъ пріятнаго удовлетворенія встрѣчаешь новую книгу, посвященную исторіи той или иной отрасли русскаго искусства, тому или другому памятнику. Совершенно неизданныя, почти забытыя и кромѣ узкихъ спеціалистовъ никому невѣдомыя, ветшаютъ архитектурныя сооруженія, обростаютъ домыслами реставраторовъ и теряютъ свои характерныя особенности. О безсиліи правительственныхъ учрежденій, ученыхъ и любительскихъ обществъ въ борьбѣ съ сокрушеніями и уничтоженіями произведеній прошлаго много говорилось и будетъ говориться. И потому нельзя не привѣтствовать особенно начинаній въ этомъ отношеніи частныхъ лицъ.

Передъ нами одно изъ такихъ начинаній — изданіе памятника, единственнаго по своимъ архитектурнымъ формамъ, хранящаго на своихъ стѣнахъ чудеснаго колорита росписи. Задача прекрасная; выполненіе же ея въ данномъ изданіи не всегда соотвѣтствуетъ требованіямъ, предъявляемымъ къ научному труду. Въ книгѣ можно найти весьма существенные недочеты, умаляющіе ея значеніе. По внѣшности и по высокой цѣнѣ книга не можетъ считаться популярной — это претендующій на серьезность трудъ, а потому и фельетонный характеръ изложенія можетъ быть поставленъ ему въ вину, помимо другихъ недостатковъ. Не стану останавливаться на такого рода выраженіяхъ, какъ «красочная путаница» въ росписи и «изящная пестрота» въ архитектурныхъ формахъ памятника. Укажу на нѣсколько примѣровъ нежелательнаго отношенія къ принятой на себя задачѣ. Тяжелый красный фонъ, а не нѣжно розовый, «основного куба» храма всѣмъ извѣстенъ, но не всякій читатель знаетъ, что писали путешественники о храмѣ, а также — гдѣ они писали. Говоря о скамьяхъ, идущихъ у стѣнъ галереи, не худо было бы указать и примѣръ теремной обстановки, на которую ссылался авторъ. Слѣдовало бы привести источники многихъ фактовъ, сообщаемыхъ авторомъ (напримѣръ, на стр. 9, 11, 12, 16 и другихъ). Въ разсужденіи автора много найдется неоговоренныхъ противорѣчій. Въ описаніи сюжетовъ — изложеніе простое,

ясное; въ передачѣ художественныхъ впечатлѣній — повторяемость, неясность, сбивчивость. Къ книгѣ не приложенъ указатель, что отчасти затрудняетъ пользованіе ею. Отлично исполненныя фототипныя таблицы даны безъ нумераціи. Всѣ эти недочеты обидно встрѣтить въ столь богатомъ изданіи. — Н. Макаренко.

«Памятники искусства Тульской губерніи». Матеріалы. М. 1913 г., выпуски I и II.

Тульскимъ Отдѣломъ Общества Защиты и Сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины, по примѣру прошлаго года, издано два выпуска памятниковъ искусства Тульской губерніи. Выпускъ первый посвященъ ризницѣ Тульскаго Архіерейскаго дома; изъ 50 представленныхъ здѣсь интереснѣйшихъ предметовъ церковной утвари часть (13) уже исчезла (въ 1885 г. они, къ счастью, были сфотографированы Н. И. Троицкимъ, авторомъ труда «Церковно-историческіе памятники, хранящіеся въ ризницѣ Тульскаго Архіерейскаго дома»), что дѣлаетъ воспроизведеніе ихъ особенно цѣннымъ.

Второй выпускъ иллюстрируетъ рядъ помѣщичьихъ усадебъ, въ ихъ архитектурѣ, предметахъ искусства и обихода: Богородицкъ графовъ Бобринскихъ, Кайдаково гг. Глѣбовыхъ, Красный Ржавецъ И. П. Игнатьева, Аксинино Е. А. Тулиновой, Петрово и Себино гг. Яньковыхъ и другія. Здѣсь находимъ воспроизведенными нѣсколько интересныхъ семейныхъ портретовъ; неизданные рисунки Кипренскаго, изображающіе Влад. Ден. Давыдова (соб. Е. А. Тулиновой), Вас. Ден. Давыдова (соб. И. И. Раевскаго въ Тулѣ), какого то крѣпостного музыканта, карандашный этюдъ къ портрету В. Д. Давыдова, находящемуся въ Музеѣ Александра III (соб. гг. Давыдовскихъ въ Каширѣ); цѣнныя собранія фарфора и бронзы (гр. Бобринскихъ, Л А. Яньковой, гр. Олсуфьева, кн. С. Н. Голицына, И. П. Игнатьева и др.); архитектурныя детали Богородицкаго дома, строеннаго по проекту И. Старова, а также другихъ усадебъ; intérieur'ы, мебель и т. д.

Нельзя не пожелать, чтобы это полезное изданіе продолжалось и впредь, и не пожалѣть, что подобнымъ образомъ не регистрируются памятники и другихъ губерній. — Н. Га—евъ.

Україньске мистецтво. 1, Деревляне будівництво і різьба на дереві. Улаштував В. Щербаківьский. Львів-Київ, 1913.

Первый выпускъ этого изданія-альбома, въ красивой обложкѣ, съ двумя цвѣтными таблицами и многочисленными снимками, очень удаченъ. Подобныя изданія прямо необходимы, но весьма жалко осуществленіе даннаго на языкѣ, мало кому понятномъ, и съ какъ бы нарочитымъ игнорированіемъ именно русскаго читателя, такъ какъ текстъ изложенъ параллельно по «украински» и по французски.

Украинское искусство еще въ начальномъ періодѣ изученія, но уцѣлѣвшая до сихъ поръ самобытность его, несмотря на разнообразныя вліянія, несомнѣнна. Думается, что текстъ долженъ былъ бы подробнѣе остановиться на исторіи украинскаго искусства,

въ тѣхъ предѣлахъ, въ которыхъ она пока можетъ быть выяснена. На снимкахъ изображены деревянныя церкви, колокольни, иконостасы, украшенія входовъ, церковные кресты, хаты снаружи и внутри, мельницы, разнообразные предметы обихода, украшенные рѣзьбой. Странно, что среди интересныхъ образцовъ деревянной церковной архитектуры (напримѣръ, всѣ галицкія церкви XVII в., пятиглавая церковь села Княждвіръ и др.) авторъ помѣстилъ очень немного снимковъ съ превосходныхъ и все еще мало извѣстныхъ церквей Русской Украйны. Нѣтъ, напримѣръ, замѣчательной Покровской церкви на архіерейскомъ дворѣ въ Полтавѣ, построенной при Екатеринѣ II, поражающей высотой и стройностью пропорцій, съ замѣчательнымъ баро́чнымъ иконостасомъ внутри, или огромной пятиглавой церкви св. Троицы въ г. Коробѣ, съ косыми стѣнами, да и многихъ другихъ. Образцы иконостасовъ, почти исключительно съ западнымъ вліяніемъ въ формахъ, также могли бы быть представлены полнѣе. Зато чрезвычайно интересно собраны снимки церковныхъ крестовъ, съ ихъ разнообразной орнаментикой, а также и снимки со всевозможной деревянной рѣзьбы. Рѣзьба эта, по разнообразію, красотѣ и въ то же время простотѣ орнамента, не уступаетъ столь извѣстной сѣверной русской рѣзьбѣ.

Вышелъ иллюстрированный «Отчетъ Императорскаго Россійскаго Историческаго музея имени императора Александра III въ Москвѣ за 1912 г.». Музей сильно пополняется дарами учрежденій и частныхъ лицъ и пріобрѣтеніями, предметами доисторической и исторической древности. Въ отдѣлѣ церковныхъ древностей покупкой пріобрѣтено 15 иконъ, въ томъ числѣ икона «Воскресеніе Христово», новгородскаго письма XVI в., и разные церковные предметы. Въ собраніе предметовъ домашняго быта путемъ покупки поступилъ 191 предметъ; сильно пополнилось собраніе монетъ и медалей; среди портретовъ — карандашный рисунокъ извѣстнаго А. Витберга, изображающій гр. Ф. В. Растопчина, портретъ работы П. Соколова, старинныя литографіи и пр. Особенно обогатился отдѣлъ рукописей. Сюда поступили: Евангеліе Апракосъ XIII в., съ заставками и иниціалами, Псалтырь лицевая XVI в. съ интересными миніатюрами, Сборникъ 1698 г. съ заставками, иниціалами — образцами русско-западной каллиграфіи конца XVII в., Цвѣтникъ или Сборникъ лицевой, съ огромнымъ количествомъ миніатюръ и пр. Продолжается опись предметовъ въ отдѣленіи музея — музеѣ П. И. Щукина. Число посѣтителей музея было 68.628 человѣкъ. Открыто пока 16 залъ. Расходы смѣты министерства народнаго просвѣщенія по всему содержанію Музея нѣсколько превышаютъ 172.000 р. Къ отчету приложены біографія и портретъ П. И. Щукина. — А. Р-въ.

«Сказанія о Русской землѣ», составилъ Александръ Нечволодовъ. Выпуски I—IV. Спб. 1913.

Не касаясь въ этомъ изданіи содержанія, не входящаго въ программу «Старыхъ Годовъ», отмѣтимъ его иллюстративный матеріалъ,

заимствованный, въ большинствѣ, изъ малодоступныхъ широкой публикѣ источниковъ. Такъ, находимъ рядъ воспроизведеній изъ рукописей, хранящихся въ Академіи Наукъ, въ Публичной Библіотекѣ, въ Петербургской Духовной Академіи, въ Патріаршей библіотекѣ въ Москвѣ, въ Троицко-Сергіевской Лаврѣ, въ московскомъ Историческомъ Музеѣ и многихъ другихъ. Большинство этихъ рукописей, въ своихъ прекрасныхъ миніатюрахъ нерѣдко являющее богатый живописный матеріалъ, въ художественномъ отношеніи почти не использовано. Въ настоящемъ изданіи авторъ ими обильно пользуется, и съ этой точки зрѣнія оно представляетъ несомнѣнный интересъ, а также является весьма полезнымъ при ознакомленіи съ русской исторіей, дополняя изложеніе ея современными событіямъ изображеніями.

А. Круглый. Похоронныя карточки. М. 1913 г.

Казалось бы, книга эта, разсматривающая похоронныя карточки, принятыя у насъ въ началѣ XIX вѣка, по темѣ едва ли имѣетъ отношеніе къ искусству. Но свойственное той эпохѣ стремленіе къ красивому, врожденный ей вкусъ, отразившіеся на всѣхъ почти предметахъ обихода, не могли не наложить печать художественности и на эти печальныя карточки, вѣщающія о смерти.

Передъ нами 15 образцовъ подобныхъ карточекъ. Окаймленныя рисункомъ, печатнымъ или тисненнымъ, изображающимъ различныя эмблемы смерти, онѣ не представляютъ большого разнообразія, и въ деталяхъ нерѣдко тождественны съ художественными элементами надгробныхъ памятниковъ того времени: тѣ же урны, плачущіе амуры съ погасшими факелами, черепа съ костями, и т. д.

Со стороны внѣшности, книга, изданная со вкусомъ, на прекрасной бумагѣ, и отпечатанная въ очень ограниченномъ количествѣ, несомнѣнно явится желанной для каждаго библіофила. — Н. Г.

Отдѣльнымъ сборникомъ, въ книгоиздательствѣ Сытина, выходятъ сочиненія Н. К. Рериха — собраніе статей его появлявшихся въ разныхъ изданіяхъ, и въ ноябрѣ выпущена первая книга (Москва, 1914, ц. 1 р. 50 к.). Нѣкоторыя изъ этихъ статей являютъ собою плодъ впечатлѣній, вынесенныхъ авторомъ при многихъ его странствованіяхъ среди русской старины, и изложены въ очень поэтическихъ образахъ; другія заключаютъ въ себѣ болѣе конкретное обсужденіе текущихъ художественныхъ вопросовъ. Прекрасная мысль издать этотъ сборникъ: изъ него видно, сколько труда и настойчивости Рерихъ положилъ, чтобы поднять интересъ къ русской старинѣ и помочь ея, часто бѣдственному, положенію. Будемъ надѣяться, что послѣдующія книги не заставятъ себя долго ждать. — В.

Новгородскимъ Обществомъ любителей древности издана уже вторая серія художественныхъ открытокъ, изображающихъ новгородскую старину. Здѣсь, помимо архитектуры, снимки съ фресокъ Спаса Нередицы и др. и съ древней скульптуры. Большинство открытокъ удачно, но одна поражаетъ

неожиданнымъ курьезомъ. По первому впечатлѣнію изображены спинки металлическихъ кроватей въ недавнемъ дешевомъ стилѣ-модернъ. Оказывается, это рѣшетки въ Николаевской церкви на Рождественскомъ кладбищѣ, около гробницъ казненныхъ въ 1739 г. князей Долгоруковыхъ. Кѣмъ допущено или устроено такое вопіющее безвкусіе?

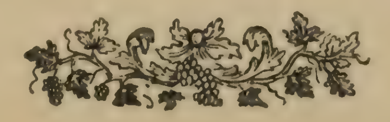
Подъ общей редакціей нашего сотрудника В. В. Голубева въ Парижѣ началъ выходить повременный сборникъ «Ars Asiatica», издаваемый брюссельскою фирмою van Oest. В. В. Голубевъ, сначала выпустившій великолѣпные два тома рисунковъ Якопо Беллини, теперь совершенно отдался занятіямъ восточнымъ искусствомъ, собралъ удивительную коллекцію индо-персидскихъ и китайскихъ миніатюръ, изъ своей экспедиціи въ Индію вывезъ богатое собраніе предметовъ мѣстнаго искусства, часть котораго выставлена въ музеѣ Чернуски въ Парижѣ, и въ близкомъ будущемъ предпринимаетъ такого же рода поѣздку въ глубь Китая. Такимъ образомъ, «Ars Asiatica» является изданіемъ, въ которомъ обширныя познанія нашего соотечественника найдутъ полное приложеніе и могутъ послужить на пользу и русскихъ читателей, которымъ до сихъ поръ труды В. В. Голубева оставались слишкомъ недоступны.

Въ первомъ томѣ новаго изданія — обильнаго иллюстраціями и роскошнаго по внѣшности — помѣщенъ очеркъ китайской живописи, составленный гг. Шаваннъ и Петруччи по выставкѣ, состоявшейся минувшей весной въ музеѣ Чернуски.

Въ подробномъ текстѣ, въ хронологическомъ порядкѣ исторіи китайскаго искусства, описаны предметы выставки и разобраны находящіяся на большинствѣ ихъ надписи, послужившія для опредѣленія времени (отъ VIII до XIX вв.) и сюжета картинъ. Эти надписи и разныя названія приведены въ текстѣ на оригинальномъ языкѣ, который имѣетъ необычный видъ, пестря китайскими письменами.

Въ концѣ тома повторенъ подробный каталогъ выставки. — В.

Недавно вышелъ, подъ названіемъ «Mobilier du XVII-e et du XVIII-e siècle», маленькій иллюстрированный каталогъ предметовъ обстановки, хранящихся въ Луврѣ. Отдѣлъ этотъ очень богатъ и надобность въ каталогѣ давно замѣчалась. Выпущенную книжку, однако, можно скорѣе назвать «путеводителемъ по музею», чѣмъ каталогомъ, такъ какъ почти нѣтъ описанія вещей и нѣтъ объясненій аттрибуцій. Однако, надо думать, что послѣднія основаны на серьезныхъ данныхъ и потому отмѣчаемъ неправильность, допущенную нами при описаніи богатствъ «Останкина» («Старые Годы» 1910 г., май—іюнь), гдѣ таганъ, воспроизведенный послѣ стр. 52, приписанъ Гутьеру, тогда какъ въ Луврѣ онъ названъ работою Томира по модели Буазо и датированъ 1786 годомъ. — П. В.



Письмо въ Редакцію. Въ октябрьской книжкѣ помѣщена критическая замѣтка г. Н. С—ва о моемъ изданіи «Русскіе граверы и литографы». Дѣло критика — указать недостатки, пропуски, ошибки и т. д., и я былъ бы лишь благодаренъ г. С—ву, если бы онъ указалъ таковые, а они у меня, какъ и во всякой библіографической работѣ, найдутся. Напримѣръ, ошибочно указанъ описанный уже Ровинскимъ портретъ Суворова, работы Майра, какъ портретъ Державина. Но такой крупной ошибки г. Н. С—въ не замѣтилъ, а придирается къ мелочамъ.

Начинаетъ г. Н. С—въ съ заглавія: почему я не назвалъ своей работы — «Матеріалами»? Но вѣдь какъ разъ, если г. С—въ потрудится посмотрѣть стр. 29, то и увидитъ подзаголовокъ — «Матеріалы для словаря русскихъ литографовъ». А на заглавномъ листѣ указано, что эта книга является дополненіемъ къ прежде вышедшимъ трудамъ Ровинскаго и Шевяшова. Чего же еще хочетъ г. С—въ?

Относительно послѣдняго, т. е. г. Шевяшова, С—въ тоже высказываетъ свое недоумѣніе — какъ можно дополнять описаніе частнаго собранія? Дѣйствительно, «Описаніе» Е. Н. Шевяшова составлено по своему собранію, но именно какъ продолженіе и дополненіе труда Ровинскаго, о чемъ онъ самъ говоритъ въ предисловіи и во многихъ мѣстахъ (напримѣръ, Алексѣевъ, Беггровъ, Карлъ и т. д.). Поэтому, если возможно дополнять Ровинскаго, то я думаю, должно при послѣдующихъ работахъ упоминать и ссылаться на его продолженіе, т. е. книгу г. Шевяшова.

Г. Н. С—въ дѣлаетъ мнѣ общіе упреки — въ смутности, малопонятности моей работы, находитъ невозможнымъ перечислять всѣ ошибки и курьезы — а между тѣмъ, желая исправить мои пропуски, говоритъ: «не указаны при работахъ Оленина ни фронтисписъ къ Палладіевой Архитектурѣ, ни гравюры къ книгѣ Шмутараканскій камень, ни многое другое».

Во первыхъ, фронтисписъ къ сочиненію «Четыре книги Палладіевой архитектуры. Спб. 1798 г.» имѣетъ подпись: «А. Оленинъ рисовалъ — Львовъ задумалъ и распоряжался — Майръ гравировалъ», отчего и значится у Ровинскаго подъ Майромъ, № 43, стр. 611.

Во вторыхъ, при книгѣ «Историческое изслѣдованіе о мѣстоположеніи древняго Шмутараканскаго княженія. Спб. 1794 г.» (а не при «Шмутараканскомъ камнѣ» какъ называетъ г. С—въ) дѣйствительно имѣется фронтисписъ, съ подписью — «С. Р. и Г. А. Оленинъ», который и описанъ у Ровинскаго на стр. 711, почему и не помѣщенъ въ моемъ «Дополненіи къ Ровинскому», какъ непомѣщено и все, описанное уже Ровинскимъ и Шевяшовымъ.

А вотъ, если бы г. С—въ указалъ мнѣ хоть не — «многое другое», а 2 — 3 листа съ монограммою Оленина, то я былъ бы весьма благодаренъ, но сомнѣваюсь, найдетъ ли онъ ихъ.

Г. Н. С—въ говоритъ, что «перечни работъ граверовъ и литографовъ совершенно случайны (?) и неполны» — это опять таки общее выраженіе, ничѣмъ не подтвержденное, и я думаю, что въ поставленныхъ мною рамкахъ — «сообщить, хотя неполныя, еще, свѣдѣнія о подписныхъ литографіяхъ, приложенныхъ къ книгамъ отъ 1817 по

1860 гг.», — перечни работъ довольно полны; конечно, есть нѣкоторыя изданія, которыхъ я не могъ найти ни въ Имп. Публичной, ни въ Академической, ни въ Румянцовской, ни въ библіотекѣ Историческаго музея въ Москвѣ — а не видавши ихъ, я не могъ и описывать (такъ какъ всѣ листы описываются мною съ подлинниковъ) — но въ этомъ обвинять нельзя, а пусть г. С—въ попробуетъ указать, какой перечень неполонъ!

Замѣчу еще, что я нигдѣ не говорю о «хромо-литографированныхъ экземплярахъ книги Висковатова»; въ томъ абзацѣ, изъ котораго очевидно вывелъ свое заключеніе г. С—въ, сказано: «литографіи 1820—50 гг. отличаются тонкостью работы, особенно хромо-литографіи» и дальше приводятся указанія изданій, какъ хромо-литографированныхъ, такъ и черныхъ, такъ что найденный г. С—вымъ «курьезъ» — не очень курьезенъ.

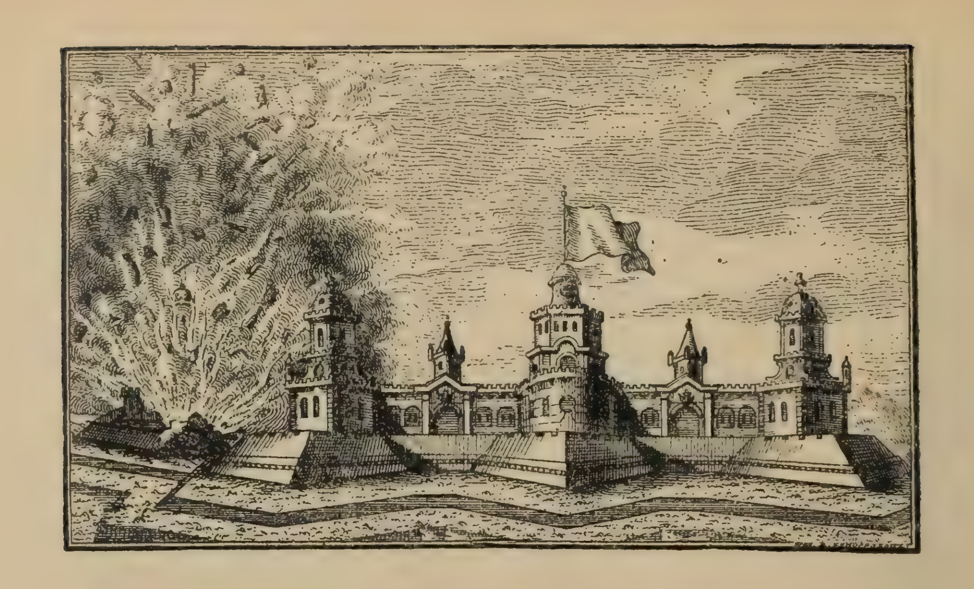
Одно лишь замѣчаніе г. С—ва вѣрно,— это неуказаніе мною тома и номера листовъ литографовъ, работавшихъ въ изданіи Висковатова, но я оговорилъ, что въ этомъ изданіи работало 54 литографа, состоитъ оно изъ 30 частей, содержитъ 3952 листа — ввиду этого указывать номера листовъ изъ этой массы узко спеціальныхъ рисунковъ (формы обмундированія) я счелъ излишнимъ, такъ какъ занимающіеся спеціально этимъ обратятся все равно къ оригиналу, а для другихъ — неинтересно такое перечисленіе.

Итакъ, вся замѣтка г. Н. С—ва критики не содержитъ, приводитъ невѣрныя указанія и явно пристрастна. — Н. Обольяниновъ.

Не желая вступать въ полемику съ авторомъ, могу только замѣтить, что едва ли даже заслуживаетъ серьезнаго разбора трудъ библіографическаго характера, въ которомъ допускается вмѣсто точнаго перечня и описанія листовъ — отсылка читателей къ оригиналамъ!

Относительно послѣдней фразы его письма долженъ указать, что первыя библіографическія работы автора нашли себѣ мѣсто на страницахъ издаваемаго мною журнала «Русскій Библіофилъ». — Н. Соловьевъ.





ХРОНИКА.

КЪ РЕСТАВРАЦІИ ТЕРЕМА КРУТИЦКИХЪ ВОРОТЪ.

По поводу недавней замѣтки о Крутицкихъ воротахъ въ Москвѣ въ редакцію прислано слѣдующее письмо:

«Въ октябрьскомъ номерѣ ежемѣсячника «Старые Годы» за 1913 г. помѣщено сообщеніе въ отдѣлѣ ‚Вѣсти за мѣсяцъ‘, по существу своему требующее разъясненія. Содержаніе сообщенія касается реставраціи воротъ Крутицкихъ казармъ. Находя реставрацію грубой, авторъ замѣтки задаетъ вопросъ: ‚подъ чьимъ вѣдѣніемъ она производилась?‘.

Реставрація такъ называемаго Крутицкаго теремка произведена была въ теченіе 1912—13 годовъ, на средства, отпущенныя Московской городской думой, подъ руководствомъ спеціальной коммисіи изъ представителя города С. И. Челнокова и членовъ Императорскаго Московскаго Археологическаго Общества архитекторовъ: З. И. Иванова, И. В. Рыльскаго, Ѳ. Ѳ. Горностаева, Д. П. Сухова и др. О необходимости реставраціи крайне запущеннаго теремка говорилось и писалось давно, между прочимъ и въ ‚Старыхъ Годахъ‘ (1909 г., іюль — сент., стр. 435). Работы велись очень внимательно, подъ постояннымъ контролемъ названныхъ членовъ Археологическаго Общества. Отвѣтственная часть реставраціи небольшого количества попорченныхъ изразцовъ была поручена Артели Художниковъ Гончаровъ ‚Мурава‘, принявшей съ готовностью на себя эту работу исключительно изъ желанія поддержки этого замѣчательнаго памятника русской архитектуры и ценинпаго дѣла конца XVII вѣка. Возстановлялись, главнымъ образомъ, изразцы не старые, а поставленные при прошлой реставраціи конца 60-хъ годовъ XIX столѣтія, производившейся графомъ А. С. Уваровымъ и архитекторомъ Д. Чичаговымъ. Упомянутые же изразцы 60-хъ годовъ имѣли видъ облѣзлыхъ, полувыкрошившихся, обезцвѣченныхъ заплатъ, которыя сильно портили впечатлѣніе отъ изумительной по тону облицовки. Непрочность изразцовъ 60-хъ годовъ

объясняется тѣмъ, что они исполнены не эмалями, какъ изразцы XVII вѣка, а раскрашены были по бѣлой эмали надглазурными красками маленькаго огня. Воспроизводился не характеръ старой эмалевой техники изразцовъ, а лишь внѣшне поддѣлывался ихъ цвѣтъ пріемомъ, не соотвѣтствующимъ цѣли, непрочнымъ и не монументальнымъ. При послѣдней реставраціи нѣсколько этихъ изразцовъ 60-хъ годовъ оставлено въ облицовкѣ терема для сравненія. Быть можетъ, эти кафли и ввели въ заблужденіе автора замѣтки, такъ какъ даже постоянно наблюдавшіе за работой архитектора-археологи затруднялись найти отдѣльные вновь поставленные изразцы. Кромѣ изразцовъ, той же мастерской перебрана была и частію возобновлена черепичная кровля терема, единогласно признаваемая всей коммисіей удачной.

Вотъ работа, за которую мастерская художниковъ ,Мурава' не боится отвѣтственности передъ русскимъ обществомъ, въ особенности на фонѣ недавнихъ реставраціонныхъ работъ, касающихся древней русской керамики, какъ искаженіе чудныхъ ,орловъ' на изразцахъ Сухаревой башни, реставраціи старинныхъ кафлей въ Ростовѣ Великомъ и послѣднее, къ счастію, оффиціально забракованное, перекрытіе черепичныхъ шатровъ Набатной башни московскаго Кремля, произведенное когда то славной фирмой ,Абрамцево'.

Не заинтересованная въ работѣ на Крутицкомъ теремѣ матеріально, ,Мурава' приложила всѣ усилія къ вдумчивому и серьезному рѣшенію поставленной ей жизнью задачи. Между прочимъ, членомъ ,Муравы' художникомъ А. В. Филипповымъ въ маѣ текущаго года былъ прочитанъ докладъ о ходѣ работъ по реставраціи терема на съѣздѣ членовъ Московскаго Археологическаго Института. Другимъ участникомъ реставраціи, архитекторомъ И. В. Рыльскимъ, сдѣланъ рисунокъ терема въ краскахъ для Московскаго Археологическаго Общества; г. Рыльскимъ и З. И. Ивановымъ текущей зимою будетъ прочитанъ докладъ о реставраціи терема въ Московскомъ Археологическомъ Обществѣ.

Такъ велась работа по реставраціи все время. Въ послѣдніе дни, уже послѣ замѣтки въ ,Старыхъ Годахъ', теремъ и прилегающая къ нему стѣна перехода въ церкви Успенія очень грубо забѣлены и закрашены, не знаемъ, съ вѣдома ли всей коммисіи. Между прочимъ, закрашены въ общій цвѣтъ съ фасадомъ изумительныя и рѣдкія для XVII вѣка терракоттовыя детали задняго фасада терема: сандрики оконъ и капители колоннъ. На недопустимость окраски терракоты художниками ,Муравы' указывалось еще лѣтомъ с. г. Вотъ на этотъ, увы, крайне печальный фактъ необходимо теперь же обратить вниманіе: быть можетъ еще удастся промыть забѣлку и возстановить терракотты, пока еще есть интересъ къ памятнику у Московской городской управы.

Артель Художниковъ-Гончаровъ ,Мурава': М. Егоровъ, А. Филипповъ, П. Галкинъ».

Можно только благодарить авторовъ письма за весьма обстоятельныя, интересныя разъясненія и за новыя сообщенія, а, главное,

за то, что, благодаря ихъ письму, опять и опять, на примѣрѣ такого прекраснѣйшаго образца Московской старины, какъ Крутицкія ворота, остро ставится вопросъ о сущности реставраціи. Въ своей крошечной замѣткѣ я ставилъ вопросъ, и менѣе всего хотѣлъ обвинять почтенныхъ художниковъ «Муравы» за ихъ, не сомнѣваюсь, добросовѣстную и хорошую работу. Я не могъ ознакомиться съ ней вблизи и говорилъ только объ общемъ ансамблѣ реставраціи. Не будетъ парадоксальнымъ сказать, что часто самая добросовѣстная детальная реставрація стираетъ самое главное — патину старины, ибо едва ли можетъ быть поддѣлана вся фактура стариннаго производства. Большой вопросъ, въ какой мѣрѣ необходимо возстановлять всѣ ущербы, нанесенные временемъ, въ данномъ случаѣ, напримѣръ, надо ли было возстановлять всѣ искрошившіеся изразцы 1860-хъ гг.? По нашему мнѣнію, реставрація должна болѣе сводиться къ закрѣпленію уцѣлѣвшаго, чѣмъ къ возстановленію исчезнувшаго. Во всякомъ случаѣ, она всегда должна быть результатомъ творческой и вдохновенной работы художника или художниковъ, чувствующихъ старину, чего не замѣнятъ ни надзоръ, хотя бы и очень почтенной, коммисіи, ни производство, хотя бы и очень хорошей, мастерской. Въ данномъ случаѣ нѣтъ печати общей художественности и чувства старины. Поэтому я продолжаю утверждать, что стѣнѣ Крутицкаго терема приданъ грубый характеръ современной отшлифованности, столь обычный въ нашихъ ученыхъ, но не художественныхъ, реставраціяхъ. А факты, сообщаемые авторами письма о совершенно недопустимыхъ забѣлкѣ и окраскѣ перилъ и стѣны перехода и, особенно, о закраскѣ терракоттовыхъ деталей задняго фасада — явно говорятъ объ отсутствіи строгости и тщательности самого надзора. — А. Ростиславовъ.



НОВООТКРЫТЫЯ ФРЕСКИ НОВГОРОДА.

За послѣдніе три-четыре года Новгородъ сдѣлался мѣстомъ самыхъ изумительныхъ открытій въ области памятниковъ древней русской живописи: фрески открываются за фресками, иконы за иконами. Расчитывая поговорить объ иконахъ особо, я остановлюсь на этотъ разъ исключительно на новооткрытыхъ фрескахъ.

О сложной и сравнительно хорошо сохранившейся стѣнописи церкви Ѳеодора Стратилата, открытой на средства г. Стальнова Новгородскимъ Обществомъ любителей древности, я уже писалъ въ свое время. * Стѣнопись эта освобождалась въ теченіе трехъ лѣтъ отъ покрывавшей ее побѣлки П. И. Юкинымъ, — мастеромъ, вышедшимъ изъ московской мастерской бр. Чириковыхъ. Работа эта, по заключенію спеціальной коммисіи, выполнена очень тщательно и серьезно,

* «Старые Годы», 1911 г., февраль, стр. 43.



Фреска „Архангелъ Гаврiилъ“ (благовѣствующiй). (Церковь Рождества Христова въ Новгородѣ).
„L'archange Gabriel“ (détail d'une Annonciation). Fresque à l'église de la Nativité du Christ. (XIV-e s.).
Novgorod.



Фреска „Архангелъ Гавріилъ". (Церковь Спаса Преображенія въ Новгородѣ).
„L'archange Gabriel". Fresque à l'église de la Transfiguration. (XIV-e s.). Novgorod.

и мѣстному Обществу не хватаетъ въ настоящій моментъ лишь нѣсколькихъ сотъ рублей, чтобы завершить реставрацію церкви.

Лѣтомъ 1912 года тотъ же П. И. Юкинъ произвелъ пробную расчистку на сѣверной стѣнѣ церкви Рождества Христова на Рождественскомъ кладбищѣ. Церковь эта, построенная въ 1381-82 гг., хранила переписанныя фрески въ куполѣ и небольшіе фрагменты въ одной изъ нишъ нижняго этажа. Все остальное пространство стѣнъ и сводовъ было мѣстами заштукатурено, мѣстами забѣлено въ нѣсколько слоевъ. На сѣверной стѣнѣ г. Юкинъ открылъ композицію Успенія Божіей Матери; фигура Богоматери оказалась утраченной, вслѣдствіе устройства новаго окна, часть же композиціи справа, будучи отрѣзана иконостасомъ, очутилась уже въ алтарѣ. Такъ какъ забѣленная поверхность остальныхъ стѣнъ церкви давала надежду открыть фрески и въ другихъ мѣстахъ, не лишенныхъ старой штукатурки, мною было внесено въ новгородскій предварительный комитетъ (по устройству всероссійскаго археологическаго съѣзда въ Псковѣ и Новгородѣ) предложеніе обратиться къ московскому комитету съ просьбой оказать матеріальную поддержку открытію этого памятника въ его цѣломъ и взять на себя иниціативу въ дѣлѣ организаціи работъ по его реставраціи. Предложеніе это тогда же (въ маѣ 1913 г.) было принято новгородскимъ комитетомъ и сочувственно встрѣчено гр. П. С. Уваровой, и пока начинались «вѣдомственныя» сношенія, мы съ П. И. Юкинымъ продолжали пробныя расчистки въ церкви Рождества.

Однако, эти сношенія «вѣдомствъ», вмѣсто того, чтобы разрѣшить вопросъ о реставраціи памятника въ благопріятномъ для него смыслѣ, такъ запутали дѣло, что въ настоящій моментъ нуженъ новый Александръ, чтобы разрубить этотъ невѣроятный и безсмысленный Гордіевъ узелъ. На просьбу гр. Уваровой, какъ предсѣдательницы московскаго комитета, разрѣшить П. И. Юкину расчистку фресокъ церкви Рождества подъ моимъ руководствомъ, какъ представителя новгородскаго комитета, архіепископъ Арсеній отвѣтилъ согласіемъ, но въ свою очередь обратился за разрѣшеніемъ въ Императорскую Археологическую Коммисію. Послѣдняя поставила условіемъ реставраціи организацію особой наблюдательной коммисіи изъ представителей мѣстныхъ археологическихъ учрежденій, архитекторовъ П. П. Покрышкина и К. К. Романова и иконописца-реставратора Г. О. Чирикова. Началась длинная бумажная и словесная волокита по вопросу о способѣ организаціи этой «особой наблюдательной коммисіи» и ея предсѣдателѣ, пока, наконецъ, тому же новгородскому предварительному комитету не было предложено взять на себя эти функціи «особаго наблюденія». Комитетъ согласился, и коммисія, такимъ образомъ, составилась, но въ консисторію все еще продолжаютъ поступать изъ Археологической Коммисіи грозныя бумаги и бѣдное, въ конецъ запуганное, епархіальное начальство не можетъ понять, чего же отъ него еще требуютъ.

А между тѣмъ время уходило, и лѣто — единственно возможная пора работы въ холодной церкви — пришло къ концу. Настала осень и не о чемъ больше спорить, нечего больше дѣлить.

За тѣ короткіе промежутки времени, въ которые мы съ П. И. Юкинымъ получали «разрѣшеніе работать» и которые снова смѣнялись долгими періодами «запрещенія», мы успѣли освободить изъ подъ побѣлки слѣдующія изображенія:

1) На сѣверной стѣнѣ за иконостасомъ продолженіе композиціи Успенія Богоматери, съ нѣсколькими фигурами апостоловъ; головы двухъ изъ нихъ — одна съ поворотомъ въ три четверти, другая въ профиль — полны исключительной выразительности и красоты, особенно первая, съ ея чисто классической, спокойной и гордой посадкой на стройной шеѣ.

2) На западной сторонѣ сѣверо-восточнаго столба фигура благовѣствующаго архангела Гавріила, суровая, и мощная по сравненію съ таковой же у Θеодора Стратилата, * съ сосредоточенно устремленнымъ вдаль взглядомъ и сильнымъ движеніемъ всего тѣла впередъ.

3) На сторонахъ восточныхъ столбовъ, обращенныхъ въ алтарь, пророки Соломонъ и Давидъ, первый со свиткомъ, второй съ книгой.

4) На южной стѣнѣ головка ангела, какъ можно думать, благовѣствующаго пастухамъ и, слѣдовательно, представляющаго часть композиціи Рождества Христова.

5) Рядомъ съ композиціей Успенія, надъ аркою, ведущею въ жертвенникъ, поясное медальонное изображеніе святителя, съ такой же благородной постановкой головы на тонкой, длинной шеѣ.

6) Въ конхѣ алтарной абсиды сильно пострадавшее и въ выпавшихъ мѣстахъ заполненное глиной изображеніе Божіей Матери съ Младенцемъ на лонѣ (типа «Знаменія»).

Какъ ни ограниченно число открытыхъ изображеній, тѣмъ не менѣе уже и теперь, на основаніи обнаруженнаго матеріала, можно намѣтить нѣкоторыя особенности въ техникѣ фресокъ церкви Рождества. Въ основѣ ликовъ, въ нихъ встрѣчающихся, лежитъ зеленый санкиръ, который художникъ пробѣлилъ потомъ почти чистой вохрой. Поверхъ нея онъ набрасывалъ мазки бѣлильныхъ отмѣтокъ и киноварь румянъ. Одежды исполнены большею частью въ какомъ либо чистомъ густомъ тонѣ и пробѣлены путемъ постепенной примѣси въ этотъ тонъ все большаго количества бѣлилъ и, наконецъ, на все это наброшены смѣлые, бѣгущіе прямыми линіями и ломающіеся подъ угломъ пробѣлы. Однако, иногда художникъ пробѣлялъ одежды совсѣмъ другимъ тономъ: такъ, напримѣръ, въ Успеніи встрѣчаются въ одеждахъ сочетанія розоваго съ зеленымъ, образующія удивительный красочный эффектъ. Изъ фресковыхъ росписей, извѣстныхъ ранѣе, ближе всего подходитъ къ рождественской по нѣкоторымъ своимъ стилистическимъ признакамъ стѣнопись Ковалева (1380 г.). Прежде всего ихъ сближаетъ между собою яркая многокрасочность, покоящаяся на примѣненіи чистыхъ тоновъ, и, если можно такъ выразиться, опредѣленность техники, откровенность ея живописныхъ пріемовъ, по сравненію хотя бы съ той неуловимой мягкостью ихъ, которую мы наблюдаемъ у Θеодора Стратилата.

---

* «Старые Годы», 1911 г., февраль, стр. 48-49.



Фреска „Успеніе Божіей Матери“ (деталь). (Церковь Рождества Христова въ Новгородѣ).
Détail de „L'Assomption“. Fresque à l'église de la Nativité du Christ. (XIV-e s.). Novgorod.

ДругимЪ новгородскимЪ памятникомЪ, подарившимЪ насЪ недавно неожиданными откровеніями, была церковь Спаса Преображенія (1374 г.). КЪ судьбѣ ея фресокЪ сЪ нѣкоторымЪ приближеніемЪ можетЪ быть примѣнена пословица «нѣтЪ худа безЪ добра». Еще нѣсколько лѣтЪ тому назадЪ пріѣхали вЪ НовгородЪ какіе то петербургскіе любители, забрались вЪ алтарь и «расчистили» часть стѣны направо отЪ горняго мѣста. Открывая находящіяся тамЪ изображенія святителей, они такЪ по любительски исковыряли и счистили ихЪ (вотЪ, за кѣмЪ бы лучше слѣдовало «наблюдать» Археологической Коммисіи!) что по этимЪ испорченнымЪ фрагментамЪ невозможно было дѣлать какихЪ либо заключеній обЪ общемЪ характерѣ стѣнописи церкви. ТѣмЪ не менѣе, одного урока, даннаго мѣстному причту столичными вандалами, оказалось мало, и когда прошлымЪ лѣтомЪ пріѣхали сюда другіе доброхоты (тоже изЪ Петербурга), ихЪ всетаки допустили вЪ темную камору на хорахЪ, находящуюся надЪ сѣверо-западнымЪ угловымЪ дѣленіемЪ церкви, гдѣ они и начали открывать фрески. ИзбороздивЪ ножиками стѣны, они, дѣйствительно, освободили отЪ побѣлки часть имѣвшейся росписи, но, конечно, нѣкоторыя изЪ изображеній существенно пострадали отЪ этой неумѣлой расчистки. Все же, фрески увидѣли свѣтЪ и теперь едва ли ихЪ когда нибудь забѣлятЪ снова. Можно даже сказать, что эти фрески появились вЪ настоящій моментЪ какЪ нельзя

болѣе кстати, такъ какъ изъ сличенія ихъ техники и нѣкоторыхъ особенностей ихъ стиля ясно вскрывается ближайшее ихъ родство съ фресками церкви Ѳеодора Стратилата.

На прилагаемомъ снимкѣ видна фигура архангела Гавріила со сферою и жезломъ, находящаяся на стѣнѣ каморы надъ входною дверью. * Манера, отличающая технику лика и одежды, особенно нижней, находитъ себѣ ближайшія аналогіи въ фрескахъ церкви Ѳеодора Стратилата, ** и то же можно сказать про общій колоритъ росписи. Только штриховка лица при помощи ряда параллельныхъ бѣлильныхъ отмѣтокъ, близкая къ пріему, извѣстному на итало-греческихъ иконахъ, нѣсколько выдѣляетъ эту голову архангела.

Слѣва отъ фигуры Гавріила находится изображеніе (сильно попорченное неумѣлой расчисткой) Божіей Матери, типа «Знаменія», заключенное въ звѣзду, на подобіе Божіей Матери Неопалимой Купины. На сосѣднемъ выступѣ сѣверо-западнаго столба изображенъ святой съ книгой, а на стѣнѣ, примыкающей къ нему, святитель со свиткомъ. Послѣднее изображеніе даетъ возможность предполагать, что эта темная камора была когда то маленькимъ придѣломъ.

Та же церковь Спаса Преображенія подарила вскорѣ еще одной пріятной неожиданностью. Надъ ея входною дверью, прежде выходившей прямо на улицу, а теперь включенной въ позднѣйшую пристройку, находится извѣстная въ народѣ фресковая икона Божіей Матери. Изображеніе такъ закоптѣло и такъ загрязнилось, что его едва можно было проглядѣть сквозь покрывавшій его черный слой. Открыть эту фреску взялся, къ счастью, уже не любитель-доброхотъ, а опытный мастеръ своего дѣла — Г. О. Чириковъ. Онъ предложилъ безплатно свои услуги и для этого произвелъ пробную расчистку. Послѣдняя обнаружила фигуру Богомладенца съ характерно-выразительнымъ ликомъ, въ бѣлой рубашкѣ съ «мушками», близкую по техникѣ къ фрескамъ церкви Рождества, хотя и имѣющую свои особенности. Къ сожалѣнію, прошло много мѣсяцевъ, прежде чѣмъ Археологическая Коммисія, относящаяся столь довѣрчиво къ любителямъ-доброхотамъ и столь подозрительно — къ спеціалистамъ, дала свое разрѣшеніе мѣстному духовенству воспользоваться безкорыстно предлагаемыми услугами извѣстнаго мастера. Однако, трудно сказать и теперь, когда фреска будетъ открыта вся, такъ какъ Г. О. Чириковъ, теперь почти совсѣмъ не занимающійся лично расчисткой памятниковъ старой иконописи, все время находится въ разъѣздахъ по дѣламъ собственной мастерской и можетъ посвящать Новгороду даже не дни, а лишь немногіе часы. Будемъ всетаки надѣяться, что скоро все изображеніе Божіей Матери выглянетъ на свѣтъ, тѣмъ болѣе, что для уничтоженія на немъ слоя грязи требуются совсѣмъ несложные пріемы.

Напомню въ заключеніе, что, по лѣтописнымъ даннымъ, церковь Спаса Преображенія была расписана Ѳеофаномъ Грекомъ. Поэтому

* Передъ фотографированіемъ фрески П. И. Юкинъ устранилъ, насколько то было возможно, дефекты первоначальной любительской расчистки.

** См. воспроизведеніе фрески, изображающей того же архангела Гавріила, «Старые Годы», 1911 г., февраль, стр. 48—49.



Церковь села Подмоклаго,
Тульск. губ. 1754 г.

L'église du village Podmokloé
près Toula. 1754.

(Фот. Д. В. Польнова).



Церковь села Подмоклаго,
Тульской губ. 1754 г.

L'église du village Podmokloé
près Toula. 1754.

(Фот. Д. В. Польнова).

открытіе въ ней двухъ памятниковъ фресковой живописи, совершенно разнородныхъ по своему стилю, дѣлаетъ полумиѳическую личность Ѳеофана еще болѣе загадочной и осложняетъ модный теперь вопросъ о вліяніи итало-греческой иконописи на русскую рядомъ новыхъ вопросовъ и задачъ.

А. Анисимовъ.



ЦЕРКОВЬ СЕЛА ПОДМОКЛАГО.

Въ селѣ Подмокломъ, Алексинскаго уѣзда Тульской губерніи, живописно возвышается на правомъ берегу Оки красивой архитектуры храмъ во имя Рождества Пресвятыя Богородицы, построенный въ 1754 году княземъ Николаемъ Сергѣевичемъ Долгорукимъ * (какъ то указано въ книгѣ «Приходы и церкви Тульской епархіи. — Извлеченіе изъ церковно-приходскихъ лѣтописей». Тула, 1895, стр. 84 — 85). Время возникновенія самаго прихода неизвѣстно (какъ значится въ той же книгѣ), но народное преданіе окрестныхъ мѣстъ упорно утверждаетъ, что въ этомъ приходѣ должно было быть совершено бракосочетаніе императора Петра II съ двоюродною сестрою храмоздателя, княжною Екатериною Алексѣевною Долгорукою.

Церковь снаружи варварски испорчена въ самое недавнее время; именно, вокругъ церкви прежде были устроены сводчатыя арки, — теперь же почти всѣ онѣ заложены кирпичомъ и заштукатурены (сдѣлано это было года два-три тому назадъ), чѣмъ испорченъ весь прежній видъ церкви; какъ бы для того, чтобы дать возможность сдѣлать сравненіе современной наружности храма съ прежней, — арки, находящіяся позади алтаря, остались незадѣланными; сверхъ того, допущена безобразная раскраска яркими цвѣтами статуй двѣнадцати апостоловъ, помѣщенныхъ на карнизѣ храма, окрашеннаго въ бѣлый цвѣтъ. Въ церкви находится древняя икона Владимірской Божіей Матери и нѣсколько иконъ хорошаго италіанскаго письма. При входѣ въ нее, на стѣнѣ находится изображеніе мученій грѣшниковъ въ аду, причемъ, по словамъ старожиловъ, среди грѣшниковъ, въ когтяхъ у главнаго демона, былъ изображенъ, будто бы, по приказанію мѣстнаго помѣщика, поэтъ М. Ю. Лермонтовъ, бывшій его врагомъ; лишь въ недавнее время, по просьбѣ сельской интеллегенціи, лицо поэта было замѣнено другимъ.

В. Арсеньевъ.

---

* Кн. Н. С. Долгорукій — сынъ посланника въ Варшавѣ кн. Серг. Гр. Долгорукаго и жены его кн. Марфы Петровны, урожденной баронессы Шафировой; въ 1730 г. былъ при отцѣ, сосланномъ сначала въ дальнюю деревню, а затѣмъ въ Раненбургъ; въ 1746 г. — оберъ-провіантмейстеръ; въ 1756 г. — секундъ-маіоръ; умеръ 6 іюня 1784 г. Женатъ былъ на княжнѣ Маріи Петровнѣ Коркидиновой, въ первомъ бракѣ кн. Юсуповой-Княжево. (Власьевъ: «Потомство Рюрика»; т. I, ч. III, с. 79).

Всѣхъ любящихъ искусство и имъ интересующихся можно поздравить съ радостнымъ событіемъ нашей художественной жизни: «Мадонна Бенуа» пріобрѣтена въ Императорскій Эрмитажъ и тѣмъ твореніе Леонардо сохранено не только для Россіи, но и спасено отъ вывоза изъ Европы, что несомнѣнно бы послѣдовало, еслибы картина досталась парижскому антиквару. При этомъ нельзя не отмѣтить съ благодарностью и уваженіемъ патріотическія чувства владѣлицы М. А. Бенуа, побудившія ее пожертвовать частью продажной стоимости картины ради сохраненія ея въ предѣлахъ Россіи.

Музей Стараго Петербурга быстро разростается. За послѣднее время онъ пополнился рядомъ пожертвованныхъ предметовъ, изданій, коллекцій фотографическихъ снимковъ и пр., и сейчасъ уже настоятельно требуетъ спеціальнаго помѣщенія. Городъ, общество, оффиціальныя учрежденія должны пойти навстрѣчу начинанію, которому, очевидно, предстоитъ большое будущее и которое сейчасъ существуетъ только благодаря Обществу архитекторовъ-художниковъ, дѣятельности Совѣта Музея Стараго Петербурга и поддержкѣ отдѣльныхъ его членовъ, каковы гр. П. Ю. Сюзоръ, А. Ф. Гаушъ и др. Было бы слишкомъ долго ждать помѣщенія въ проектируемомъ грандіозномъ городскомъ музеѣ, и наиболѣе привлекательнымъ помѣщеніемъ для Музея Стараго Петербурга явился бы одинъ изъ старыхъ домовъ Петербурга.

Весьма интересные принципіальные вопросы были возбуждены въ Обществѣ Защиты по поводу приспособленія подъ музей стариннаго дворца въ Воронежѣ, принадлежавшаго Вѣдомству Императрицы Маріи и переведеннаго въ вѣдѣніе Общества. Конечно, это не постройка Кваренги, какъ высказывались предположенія, но всетаки интересный образецъ провинціальнаго барокко XVIII в. Сейчасъ передѣлка дворца производится мѣстнымъ архитекторомъ подъ надзоромъ И. А. Фомина. Лѣтомъ Археологическая коммисія нашла рядъ искаженій и отклоненій; напримѣръ, разрушены арки и своды внутри, измѣнены капители и колонны, кое что въ деталяхъ карнизовъ и пр. Насколько эти измѣненія излишни или вызваны приспособленіемъ, и является ли вообще необходимымъ признаніе равноцѣнности всѣхъ памятниковъ старины, независимо отъ опредѣленнаго въ настоящее время ихъ большаго или меньшаго художественнаго значенія? Думается, послѣднее практически опредѣляется сейчасъ отсутствіемъ средствъ на реставрацію даже самаго выдающагося. А репутація Общества Защиты едва ли пострадаетъ отъ строгости Археологической коммисіи, на совѣсти которой цѣлый рядъ самыхъ варварскихъ реставрацій.

Согласно постановленію собранія Академіи Художествъ залы Академическаго музея по циркулю болѣе не будутъ отдаваться подъ выставки. Какъ извѣстно, на ассигнованную Академіей сумму произведена уже часть работы по приведенію этихъ

залъ музея въ надлежащій видъ: поставлены витрины и скульптуры, произведена очистка и отмывка картинъ, при ремонтѣ половъ удалены гнѣзда для укрѣпленія подвижныхъ щитовъ и прочее.

Въ библіотекѣ Академіи Художествъ выставлены работы покойнаго М. Я. Вилліе, между прочимъ, акварельные снимки съ орнаментовъ, росписей и церковныхъ предметовъ ярославскихъ и ростовскихъ церквей. Еще большее количество этихъ акварелей изъ альбома, принадлежащаго Государю Императору, было показано на засѣданіи въ Обществѣ Архитекторовъ, посвященномъ памяти покойнаго художника. Работы Виллiе очень цѣнны, какъ попытки воспроизведенія русской старины, но очень сухи и скорѣе даютъ впечатлѣніе снимковъ съ современныхъ реставрацій старины.

Въ Обществѣ Поощренія Художествъ устроена маленькая выставка незначительныхъ картинъ старой школы, принадлежащихъ г-ну Ловитону. Въ числѣ ихъ, однако, отмѣтимъ пейзажъ съ водопадомъ кисти Я. Рейсдаля (этотъ пейзажъ фигурировалъ на выставкѣ «Старыхъ Годовъ» въ 1908 г., кат. № 302) и сельскій праздникъ Франциска Карре́ (1630—1669).

Въ декабрѣ исполнилось 150 лѣтъ со дня смерти знаменитаго рѣзчика на камнѣ Лаврентія Наттера, работавшаго въ Петербургѣ, и умершаго здѣсь же въ 1763 году.

Въ собраніи Общества Защиты А. Я. Бѣлобородовымъ сообщено, что дворецъ въ Лялчахъ и прилегающій участокъ земли уже пріобрѣтены Черниговскимъ епархіальнымъ вѣдомствомъ.

Совѣтъ Общества рѣшилъ ходатайствовать передъ синодомъ объ отпускѣ необходимыхъ суммъ на ремонтъ замѣчательной церкви въ Лялчахъ, современной постройкѣ дворца. Архитектура церкви вполнѣ сохранилась, но снаружи она въ очень плачевномъ видѣ, во многихъ мѣстахъ штукатурка обвалилась цѣлыми кусками.

Согласно давно извѣстному печальному проекту, уничтожается Сальный буянъ, одна изъ немногихъ уцѣлѣвшихъ построекъ Ш. де Шомона. Сейчасъ снесенъ уже цѣлый уголъ. Неужели Морское министерство не найдетъ возможнымъ сохранить хоть однѣ изъ чудесныхъ воротъ, напримѣръ, въѣздныя, выходящія на Лоцманскую улицу?

Угрожаютъ уничтоженіе и перестройка Обуховской больницы и часовни больницы Маріи Магдалины; надъ самой больницей проектируется надстройка третьяго этажа.

Въ засѣданіи Совѣта Музея Стараго Петербурга В. Я. Курбатовымъ былъ сдѣланъ докладъ «Скульптурныя украшенія Петербургскихъ зданій». По мнѣнію докладчика, надо отличать два направленія въ украшеніяхъ старинной архитектуры: одно отказалось отъ украшеній, постороннихъ конструкціи (Кваренги); другое— барóчное, гдѣ украшенія расползаются по всей стѣнѣ. Спеціальный русскій типъ украшеній (вазы и статуи на верху) придуманъ Захаровымъ или Воронихинымъ.

Въ одномъ изъ собраній Общества Защиты Г. К. Лукомскимъ было сообщено немало интереснаго о современномъ со-

стояніи церквей Переславля-Залѣсскаго, о произведенныхъ уже реставраціяхъ и вандализмахъ. Городъ этотъ, какъ и Суздаль, цѣлый музей церковной архитектуры.

Передъ аукціономъ предположено устройство выставки оставшейся части коллекціи П. В. Деларова, картинъ и многочисленныхъ рисунковъ русской школы, гдѣ немало выдающихся работъ старинныхъ художниковъ (особенно интересны Ѳедотовъ, Брюлловъ и др.).

На выставкѣ «Русская Ривьера» выставлена коллекція археологическихъ предметовъ изъ раскопокъ В. Р. Апухтина, произведенныхъ недалеко отъ Сухума. Предметы относятся къ бронзовому вѣку, скиѳско-сарматской эпохѣ, эпохѣ греческихъ колоній (близь Новороссійска), монголо-татарскому періоду, и т. д.

Въ Кремлевскомъ Успенскомъ соборѣ идетъ сейчасъ ремонтъ въ придѣлѣ Успенія Божьей Матери, гдѣ освобожденъ отъ обветшавшихъ кипарисовыхъ досокъ древній каменный престолъ.

По ходатайству Общества Защиты, Московскому дворцовому управленію сдѣланъ запросъ о состояніи рѣшетки Александровскаго сада около Кремля.

Въ Москвѣ, при Всероссійскомъ Съѣздѣ Зодчихъ, устроена Архитектурно-Художественная выставка; о ней подробнѣе будетъ сказано въ слѣдующемъ номерѣ.

По разбору коллекціи Плюшкина во Псковѣ уже работаетъ спеціальная коммисія съ проф. Спицынымъ во главѣ. Все собраніе раздѣляется на три части, причемъ двѣ пойдутъ въ Петербургъ. Оставшаяся будетъ помѣщена въ Поганкиныхъ палатахъ.

Кіевскій коллекціонеръ Б. И. Ханенко рѣшилъ превратить свое извѣстное великолѣпное собраніе въ открытый для публики музей съ тѣмъ, чтобы послѣ передать его городу.

У насъ уже сообщалось о ремонтѣ Полоцкаго Софійскаго собора. При подводкѣ фундамента найденъ склепъ великокняжеской эпохи XII вѣка. Образецъ фресковой росписи уцѣлѣлъ на пилонѣ подъ поломъ собора.

Особая коммисія не признала возможнымъ разрѣшить разборку церкви Смоленской Божьей Матери въ Астрахани, какъ интереснаго памятника зодчества первой половины XVIII вѣка.

Мы получили рядъ негодующихъ писемъ изъ Калуги по поводу предполагаемаго городской думой приспособленія такъ называемой лѣтней губернаторской дачи въ загородномъ Пушкинскомъ саду подъ ресторанъ. Находятся арендаторы, готовые ассигновать 10.000 р. на перестройку. Въ «Старыхъ Годахъ» уже сообщалось объ этомъ многострадальномъ старинномъ домикѣ и прилегающей усадьбѣ, гдѣ, несмотря на крайнюю запущенность, еще уцѣлѣлъ своеобразный и красивый характеръ старинныхъ усадебъ первой половины XIX в. Кромѣ того, для города это несомнѣнно выдающееся историческое мѣсто, связанное съ воспоминаніями о гостившихъ здѣсь у извѣстной «калужской губернаторши» Смирновой Пушкинѣ, Гоголѣ и

другихъ выдающихся писателяхъ того времени. Въ 1849 г. на террасѣ уничтожаемаго дома Гоголь читалъ «Мертвыя души». Рядомъ съ дачей флигель «Гоголевскій домикъ» — гдѣ, по преданію, именно и жилъ Гоголь — только что возстановлялся предсѣдателемъ мѣстной архивной коммисіи. О предполагаемомъ вандализмѣ уже извѣщены Московское Археологическое Общество и Археологическая Коммисія. Вандализмъ тѣмъ болѣе непростителенъ, что совершенно не вызванъ необходимостью: для ресторана можетъ быть отведено любое мѣсто въ прилегающемъ обширномъ саду. — А. Р—въ.



ПИСЬМО ИЗЪ ИТАЛІИ.

13 декабря н. ст. Коррадо Риччи, главный директоръ древностей и изящныхъ искусствъ, телефонировалъ изъ Флоренціи министру народнаго просвѣщенія, что Джоконда розыскана. Картина была письменно предложена флорентійскому антиквару Джери, у котораго возникли подозрѣнія и онъ обратился къ директору галереи Уффици, Джованни Поджи. Послѣдній, въ свою очередь, извѣстилъ Риччи, который немедленно отправился во Флоренцію. Тѣмъ временемъ лицо, предлагавшее картину, съ нею вмѣстѣ прибыло туда же по вызову антиквара. Этимъ держателемъ картины оказался нѣкій Винченцо Перуджа, италіанскій рабочій, столяръ-рамочникъ, живущій въ Парижѣ. На допросѣ онъ показалъ, что произвелъ кражу съ цѣлью, будто бы, патріотическою: отомстить за произведенные Наполеономъ въ Италіи грабежи предметовъ искусства!

Картина осмотрѣна многими выдающимися учеными и критиками и отнынѣ нѣтъ никакихъ сомнѣній въ ея подлинности. Фотографическимъ путемъ сравнены всѣ малѣйшія трещинки и скважинки доски и живописи, а также отпечатки пальцевъ обнаружившагося вора съ отпечатками, найденными на рамѣ, оставленной имъ при выходѣ изъ Лувра. Эти обстоятельства даютъ намъ, такъ сказать, матеріальныя доказательства; но онѣ, въ сущности, излишни въ присутствіи той силы, съ которою сама за себя говоритъ живопись шедевра.

Втеченіе недѣли картина оставалась въ галереѣ Уффици, между «Благовѣщеніемъ» и «Поклоненіемъ волхвовъ», произведеніями Леонардо, хранящимися въ этомъ музеѣ, и, очевидно, привлекла громадныя толпы посѣтителей. 8 (12) декабря гг. Риччи и Поджи перевезли «Джоконду» въ Римъ и на другой день сдали ее французскому послу Барреру, который устроилъ торжественный пріемъ въ честь дорогой гостьи. Затѣмъ на недѣлю картина выставлена въ галереѣ Боргезе для общаго

обозрѣнія, а благодаря любезности Франціи «Монѣ Лизѣ» разрѣшено посѣтить Миланъ. Наконецъ, окончивъ это путешествіе по своей родинѣ, она вернется въ Лувръ, послѣ двухлѣтняго отсутствія.

Повидимому, обрѣтеніемъ Джоконды мы обязаны только счастливой случайности,— иначе говоря, необдуманности дѣйствій вора, передавшаго ее въ руки директора галереи Уффици. Разсказъ его, конечно, слишкомъ простъ, чтобы внушать довѣріе, и за кажущейся глупостью Перуджи, можетъ быть, скрывается какая нибудь темная, но немалая сила. Однако, на данныхъ, которыя мы имѣемъ пока, еще нельзя строить какихъ нибудь предположеній.... Ограничимся искреннимъ участіемъ въ этомъ праздникѣ для искусства.

G. Galassi.



СВѢДѢНІЯ ИЗЪ ЗА ГРАНИЦЫ.

Италія. Въ Римѣ Джакомо Бони, производящій систематическія раскопки Палатина, закончилъ на дняхъ очистку всего нижняго этажа во дворцѣ императора Домиціана, состоящемъ изъ атріума, имплювіума, триклиніума и тронной залы. Кромѣ того, тамъ же освобождено еще нѣсколько залъ, богато украшенныхъ мозаиками, краски которыхъ поражаютъ своей свѣжестью.

Во Флоренціи, въ госпиталѣ S. Maria della Scala, открыта фреска Боттичелли, изображающая Благовѣщеніе. Композиція расположена въ двухъ аркадахъ, раздѣленныхъ богатымъ классическимъ пилястромъ. Фигура Богородицы значительно пострадала, зато фигура архангела отличной сохранности. Покамѣстъ открывшему фреску журналисту Шаркіани не удалось еще установить авторство Боттичелли документальнымъ путемъ, но всѣ особенности живописи даютъ для этого вѣсскія основанія.

Знаменитое произведеніе Браманте — базилика Св. Маріи и Св. Сатира въ Миланѣ — требуетъ тщательной реставраціи; для этой цѣли миланскіе «Друзья Искусства» предприняли сборъ пожертвованій, имѣя въ виду закончить эту реставрацію къ 400-лѣтію смерти Браманте (11 марта 1914 года).

Въ Спелло (Умбрія) совершена дерзкая кража великолѣпной мадонны Пинтуриккіо изъ церкви S. Maria Maggiore, подмѣненной простой копіей. Благодаря энергичнымъ розыскамъ, мадонна уже черезъ нѣсколько дней была обнаружена на вокзалѣ въ Лондонѣ, среди багажа, и возвращена въ Италію.

Интересныя находки доставили недавно раскопки: въ соборѣ Модены (остатки мраморнаго зданія), близъ Чивита Веккіо (кориноскіе сосуды), въ Пизѣ (цѣлый винный погребъ съ амфорами), въ Болоньѣ (безупречно сохранившаяся этрусская ваза), въ Неаполѣ (голова юноши эпохи Адріана и прекрасные греческіе фрагменты).

Парижъ. При расширеніи улицы Matignon подвергся опасности уничтоженія интересный памятникъ эпохи Людовика XVI — изящный Hôtel Fersen, принадлежавшій нѣкогда знаменитому организатору не-

удавшихся бѣгства короля и освобожденія королевы изъ Тампля, шведскому кавалеру Ферзену. Отель извѣстенъ своимъ заломъ, роскошно отдѣланнымъ великолѣпными деревянными панелями, которыя настоящая владѣлица зданія, маркиза де ла Гишъ, спасла отъ грозившей имъ опасности, передавъ городу. Панели эти будутъ теперь сохранены въ музеѣ Карнавалэ, гдѣ въ особой комнатѣ предположено полностью возстановить прекрасный залъ отеля.

Въ 1916 г. въ Парижѣ рѣшено устроить международную выставку произведеній художественной промышленности, съ богатыми ретроспективными отдѣлами. Въ настоящее время еще не выяснено, будетъ ли выставка носить чисто художественный характеръ или смѣшанный художественно-промышленный.

Брюссель. Изъ церкви Ломбекской Божьей Матери былъ на дняхъ похищенъ великолѣпный алтарь (XV в.) съ рѣзными деревянными украшеніями, работы Борреманса. Этотъ замѣчательный памятникъ древне-фламандской пластики состоялъ изъ девяти частей, изъ которыхъ каждая воспроизводила высокимъ рельефомъ какой-нибудь эпизодъ изъ жизни Святой Дѣвы. — Б. Мосоловъ.

Германія. Институтъ Штеделя въ Франкфуртѣ получилъ въ даръ отъ лондонскаго коллекціонера Фунгстъ прелестную картину Мурильо. На ней поколѣнно изображенъ сидящій уличный мальчишка, поѣдающій персики. Въ картинѣ преобладаютъ коричневые и сѣрые тона. Такъ какъ до сихъ поръ Институтъ не обладалъ ни однимъ произведеніемъ Мурильо, эта картина является значительнымъ его обогащеніемъ.

Въ Старой Пинакотекѣ, въ Мюнхенѣ, недавно устроено два новыхъ кабинета: венеціанскій и нидерландскій времени Рубенса. Среди портретовъ предшественниковъ Рубенса, здѣсь помѣщено четыре произведенія Никласа Нейшателя, одинъ портретъ Вильяма Кей, одинъ Андрониса Мора и два Франца Флориса. Работы Нейшателя, особенно портретъ математика Нейдорфера съ его маленькимъ ученикомъ, написаны тонко законченной манерой въ традиціяхъ XVI в. и напоминаютъ стиль Хольбейна, хотя портретамъ Нейшателя и присущи всѣ недостатки его малооригинальной художественной эпохи (онъ умеръ въ 1590 г.). Въ портретахъ Флориса поражаетъ стремленіе къ италіанской манерѣ, особенно ярко выступающее въ его идеализированной головѣ женщины. Самымъ интереснымъ произведеніемъ нидерландскаго кабинета является «Св. Севастіанъ» Мора; мягкая живопись и лирическое настроеніе этой картины оставляютъ чрезвычайно пріятное впечатлѣніе. Изъ пейзажистовъ, въ этомъ кабинетѣ слѣдуетъ назвать Павла Бриля, Лукаса ванъ Удена, Руланда Саверей и Іоссе де Момпера. Кромѣ этихъ картинъ, здѣсь еще помѣщены «Четыре времени года» Яна Брейгеля, пейзажъ Питера Схубронка и пейзажъ самого Рубенса. Въ венеціанскомъ кабинетѣ собраны слѣдующія картины: прекрасный портретъ анатома Везаліуса, работы Тинторетто, автопортретъ Пальмы Веккіо, картины Порбидо, Бернардино Личиніо и мадонна Чимы да Конельяно; далѣе: «Поклоненіе волхвовъ» Веронезе, «Распятіе» Тинторетто, «Ecce homo» Доменико Фети и четыре пейзажа Каналетто. Весь венеціанскій кабинетъ производитъ большое

впечатлѣніе, благодаря хорошему размѣщенію картинъ на малиновомъ фонѣ старой венеціанской парчи, которою покрыты стѣны, но и сами картины вызываютъ значительно большій интересъ, нежели картины голландскаго кабинета. Старая Пинакотека обогатилась пріобрѣтеніемъ двухъ большихъ nature morte'овъ Никласа ванъ деръ Мееръ, находившихся до сихъ поръ въ Вюрцбургскомъ дворцѣ. Ихъ помѣстили въ голландскомъ залѣ XVII в. Но болѣе цѣнной является картина Грюневальда съ изображеніемъ лежащаго Христа, которая временно передана Пинакотекѣ Ашаффенбургскимъ соборомъ. Прелестная картина относится къ позднему періоду творчества Грюневальда.

Въ Дрезденѣ, въ палатѣ депутатовъ, вновь обсуждался вопросъ о Сикстинской мадоннѣ. Въ нѣмецкой печати неоднократно высказывалось предположеніе, что Сикстинская мадонна только копія. На это въ палатѣ опредѣленно отвѣтилъ министръ народнаго просвѣщенія, приведшій мнѣнія специалистовъ, что всѣ изслѣдованія картины приводятъ къ несомнѣнному убѣжденію, что мадонна написана самимъ Рафаэлемъ. На томъ же засѣданіи министръ, въ отвѣтъ на запросъ, удостовѣрилъ, что «Мадонна бургомистра Мейера» Хольбейна въ Дрезденской галереѣ — копія съ находящейся въ Дармштадтѣ, хотя въ теченіе цѣлаго столѣтія она считалась оригиналомъ.

Недавно въ голландскій отдѣлъ Музея императора Фридриха поступила большая картина Питера Брейгеля, пополнивъ чувствительный пробѣлъ музея, не имѣвшаго до сихъ поръ ни одного его произведенія. Картина находилась въ частномъ владѣніи въ Англіи. На ней есть подпись Брейгеля и 1559 г.; такимъ образомъ, она написана одновременно съ двумя его самыми извѣстными работами, находящимися въ Вѣнѣ. Какъ на нихъ, такъ и на этой картинѣ мы видимъ цѣлый рядъ группъ и отдѣльныхъ фигуръ на фонѣ красиваго пейзажа. Композиція лишена единства и этимъ уступаетъ позднѣйшимъ работамъ мастера, зато изобилуетъ забавными мотивами и характерными фигурами. Одновременно съ этой картиной, Музей пріобрѣлъ прекрасную картину Себастіано дель Піомбо «Юдиѳь съ головой Олоферна». Въ настоящее время въ Музеѣ устроено особое помѣщеніе для выставокъ новыхъ пріобрѣтеній, а именно въ коридорѣ между главной лѣстницей и «базиликой». На этихъ дняхъ здѣсь было выставлено большое количество древнегерманскихъ картинъ и скульптуръ, предназначенныхъ для будущаго «Германскаго музея» въ Берлинѣ. Среди скульптуръ обращаютъ на себя вниманіе кіотъ XVII в., украшенный вѣнчаніемъ Богоматери, и голландскія рельефныя группы Распятія Христова. Изъ картинъ слѣдуетъ упомянуть «Св. Троицу» съ многочисленными святыми, ранней кельнской работы XIV в., и «Пляску Саломеи», чрезвычайно забавную, по чопорности трактовки, картину швейцарскаго художника. — W. Norbert.



ОБЪ АУКЦІОНАХЪ И ПРОДАЖАХЪ.

Этимъ лѣтомъ скончалась наша соотечественница г-жа Базили-Каллимаки, авторъ изслѣдованія объ Изабэ. Принадлежавшая ей, небольшая, со вкусомъ составленная коллекція при распродажѣ у Друо не вызвала сенсаціонныхъ цѣнъ. Эскизомъ или повтореніемъ большой сепіи Изабэ (Версальскаго музея) былъ «Наполеонъ, посѣщающій мануфактуру братьевъ Sevenne въ Руанѣ въ 1802 г.», композиція съ большимъ количествомъ историческихъ персонажей, среди которыхъ Жозефина Богарнэ, выбирающая ткани издѣлія осматриваемой фабрики (9.000 фр.). Изъ миніатюръ обращали на себя вниманіе «Портретъ герцогини Монтебелло» Изабэ (8.100 фр.) и приписываемая королевѣ Гортензіи «Головка молодой дамы». Недурной обюссонъ, съ пастухомъ и двумя пастушками на фонѣ красиваго пейзажа, продали за 12.000 франковъ.

Въ прошломъ выпускѣ «Старыхъ Годовъ» было упомянуто о продажѣ деревянныхъ украшеній отеля Гимаръ, принадлежавшихъ г-жѣ Д. Собраніе этой любительницы, которое надняхъ было распродано съ аукціона, было наиболѣе богато цвѣтными гравюрами XVIII в. и миніатюрами. Въ числѣ первыхъ лучшіе — 14 Дебюкуровъ — по цѣнамъ отъ 4.300 фр. до 16.600 фр., отданныхъ за «Les deux baisers», одинъ изъ первыхъ отпечатковъ прекрасной сохранности, съ полями. Маленькій портретъ m-lle Bertin, модистки королевы Маріи Антуанеты, гравированный Жанинэ съ миніатюры неизвѣстнаго автора, можетъ быть Dumont, до всякихъ подписей, съ большими полями, на которыхъ виденъ очеркъ рамки, проданъ за 10.500 фр.; портретъ Маріи Антуанеты, также Жанинэ, красками, до всякихъ подписей, герба, аллегорическихъ украшеній и позолоты—единственный оттискъ этого состоянія—за 7.250 фр.; «L'indiscrétion» Лаврейнса, оттискъ перваго изъ описанныхъ состояній, съ полями, до всякихъ подписей — за 10.300 фр. Огюстэномъ были подписаны двѣ миніатюры съ дамскими портретами (20.150 и 8.600 фр.), изъ которыхъ одинъ изображалъ, вѣроятно, пѣвицу Рокуръ. Hall былъ представленъ «Портретомъ сидящей въ паркѣ дамы» (15.100 фр.) и мужскимъ портретомъ, упавшимъ почему то на половину ниже оцѣнки (2.500 фр.), такъ же, какъ и портретъ дамы, работы Сикарди (4.100 фр.). 10.175 фр. дано за дамскій портретъ съ подписью Hoin. Живописью, во вкусѣ Пильемана, былъ покрытъ комодъ лакированнаго дерева, отдѣланный серебренной бронзой, снабженный маркой Criaerd, середины XVIII в. (36.000 фр.). Другой большой комодъ эпохи Людовика XVI, отдѣланный разноцвѣтнымъ деревомъ и бронзою, проданъ за 25.000 фр. Неизвѣстной фабрики, тканый портретъ молодой женщины, въ стилѣ Бушэ, былъ купленъ за 32.501 франковъ.

Еще ни одинъ эстампъ XVIII в. не достигалъ въ Парижѣ 32.000 фр., заплаченныхъ теперь на одной анонимной распродажѣ за портретъ виконтессы D. Crosbie, гравированный черной манерой Диксономъ съ картины Рейнольдса. Такая цѣна объясняется, главнымъ образомъ, тѣмъ, что это, кажется, единственный оттискъ прежде всякихъ подписей, съ гербомъ.

Нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, какъ у насъ сообщалось, была продана часть замѣчательной коллекціи предметовъ французскаго фаянса, преимущественно марсельскаго, собранныхъ г. Marius Bernard. Вторая часть собранія, аналогичная по составу первой, заключала въ себѣ въ высшей степени интересные для спеціалистовъ предметы, перечислять которые здѣсь подробно было бы, можетъ быть, утомительнымъ. Скажемъ лишь о «четырехъ частяхъ свѣта», группѣ изъ фаянса Sceaux (17.500 фр.), и о барельефѣ съ «Искушеніемъ Св. Антонія», по Калло, фабрики въ Мустье.

У Кристи состоялась распродажа коллекціи покойнаго извѣстнаго собирателя Fitz-Henry. Грандіозныхъ цѣнъ и особенно выдающихся предметовъ на распродажѣ не было. 1.000 р. заплатили за каменную фигуру св. Маріи Магдалины XVI в., и 4.100 р. за бронзовые часы эпохи Регентства.

Французскіе органы торговцевъ, очевидно, радуются предстоящей въ апрѣлѣ распродажѣ собранія Деларова. Уже извѣстны и аукціонисты, и экспертъ. Публика предупреждается, что это будетъ одно изъ событій весенняго сезона. — Е. Л.

ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ.

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

Въ статью А. М. Миронова «О подлинныхъ и недостовѣрныхъ портретахъ царя Михаила Ѳеодоровича» («Старые Годы», 1913 г., іюль — сент.) вкралась небольшая неточность. Воспроизведенный на стр. 15 портретъ, взятый изъ книги «Ausführliche Beschreibung der orientalischen Königreiche... A. Heidenfeld. Frankfurt, 1680», изображаетъ Шаха Персидскаго Аббаса I, а изображеніе Михаила Ѳеодоровича (типа Олеаріуса, въ обратную сторону) помѣщено по ошибкѣ на стр. 348 той же книги. Также и находящіеся въ ней портреты Василія Іоанновича, Ѳеодора Іоанновича и Алексѣя Михаиловича помѣщены невѣрно — попали въ жизнеописанія восточныхъ государей.

И. Орловъ.

Аналогичная поправка получена Редакціей изъ Брюсселя отъ г. А. Кудрявскаго.



Редакторъ-издатель П. П. Вейнеръ.

LARKIN

СТАРИННЫЙ КИТАЙСКІЙ ФАРФОРЪ,

РАННІЙ КИТАЙСКІЙ ФАЯНСЪ,

КОВРЫ,

БРОНЗА,

НЕФРИТЪ И ХРУСТАЛЬ

ЭМАЛИ И КАРТИНЫ.



Китайскій сосудъ для жертвоприношенія, старинной бронзы въ формѣ быка Украшенія состоятъ изъ ленточнаго орнамента низкаго рельефа съ инкрустаціей серебромъ и мѣстами золотомъ. Прекрасная зеленая и красная патина. Чрезвычайно рѣдкое произведеніе эпохи династіи Чау. 1122—255 г. до Р. Хр. Высота 34 сант., дл. 33 сант.

СТАРИННАЯ ПЕРСИДСКАЯ КЕРАМИКА И Т. П.

LONDON

104 NEW BOND STREET, W.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1914 ГОДЪ.

Въ восьмомъ году изданія «Старые Годы», будутъ выходить при участіи тѣхъ же сотрудниковъ.

Въ ближайшихъ номерахъ предположено помѣщеніе статей:

Adolfo Venturi: «Аристотель Фіораванти въ Россіи»; бар. Н. Врангель: «Princesse de Ligne», «Испанцы Эрмитажа», «Замѣтки по Эрмитажу»; В. Н. Гернгроссъ (Всеволодскій): «Тишбейнъ декораторъ», «Рисунки Бокэ»; В. А. Головань: «Французскія миніатюры XIV в. въ Публичной библіотекѣ»; А. Н. Кубе: «Маіолики Средне-вѣкового отдѣленія Императорскаго Эрмитажа»; В. Я. Курбатовъ: «Скульптурныя украшенія зданій Петербурга»; Э. Э. Ленцъ: «Мечъ польскихъ королей»; В. и Г. Лукомскіе: «Несвижъ князей Радзивилловъ»; П. И. Нерадовскій: «Новый отдѣлъ Музея Александра III»; С. Н. Тройницкій: «Чесменскій бой въ искусствѣ»; А. Т. «Матеріалы для исторіи царскихъ собраній, 2-я серія», «Нидерландцы Эрмитажа»; бар. А. Фелькерзамъ; «Кораллъ и его примѣненіе въ искусствѣ», «Фальсификація табакерокъ»; В. А. Щавинскій: «Профильный портретъ Петра Великаго», «Корнелисъ Карпелиссенъ в. Харлемѣ»; С. Р. Эрнстъ: «А. Лосенко»; С. Яремичъ: «О миніатюрахъ рукописей Публичной библіотеки» и мн. др.

Въ лѣтнемъ (тройномъ) выпускѣ предполагается рядъ статей о сокровищахъ Императорскаго Гатчинскаго дворца.

Цѣна въ годъ съ доставкою и пересылкою 10 руб., безъ доставки—9 руб., за границу—40 франковъ.

За перемѣну адреса 50 коп.

При подпискѣ черезъ контору редакціи допускается разсрочка: при подпискѣ—5 р., 1 апрѣля—3 р. и 1 іюля—2 руб.

Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ — въ конторѣ редакціи (Рыночная ул., 10) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Клочкова и Митюрникова; въ Москвѣ — въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, «Новаго Времени», Шибанова и Веркмейстера и въ складахъ изданій Общины Св. Евгеніи Краснаго Креста; въ С.-Петербургѣ — Морская, 38 и въ Москвѣ — Кузнецкій мостъ, 11.

Объявленія: стр. 50 р., 1/2 стр. — 30 р., 1/4 стр. — 20 р., 1/8 стр. — 12 р.

За израсходованіемъ комплектовъ **ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ ПРЕКРАЩЕНА.**

Комплектовъ журнала за прошлые годы не имѣется.

Заявленія о неполученіи номера принимаются въ редакціи въ теченіе 2-хъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ номера.

Редакціонный Комитетъ: *Алекс. Н. Бенуа, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, I. I. Леманъ, С. К. Маковскій, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.*

Редакторъ-Издатель *П. П. Вейнеръ.*

ОТКРЫТА ПОДПИСКА.

НА ИСТОРИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

РУССКАЯ СТАРИНА

НА 1914 ГОДЪ.

Вступая въ 1914 году въ сорокъ пятый годъ своего существованія, «Русская Старина» благодаря измѣнившимся условіямъ цензуры, извлекаетъ изъ своего архива цѣлый рядъ цѣнныхъ записокъ и даетъ мѣсто особенно интереснымъ воспоминаніямъ, а также исторически обработаннымъ матеріаламъ и подлиннымъ документамъ.

Имѣя въ виду современныя условія общественной жизни Россіи, редакція предпринимаетъ цѣлый рядъ мѣръ къ обновленію и расширенію журнала.

Сохраняя своихъ прежнихъ многочисленныхъ сотрудниковъ, редакція предполагаетъ напечатать въ будущемъ году слѣдующія статьи: А. Ф. Кони. — «Изъ воспоминаній и замѣтокъ судебнаго дѣятеля». «Житейскія встрѣчи». С. Е. О. — «Письмо Императора Александра I къ Императрицѣ Маріи Θеодоровнѣ о взятіи Парижа». «Письмо Императрицы Маріи Θеодоровны». П. А. Зотова. — «Война за независимость славянъ 1877—78 гг.» Г. И. Бобрикова. — Воспоминанія. Е. С. Шумигорскаго. — «Кристинъ въ перепискѣ съ княжной Туркестановой изъ эпохи Александра I». «Смольный монастырь». «О запискахъ Екатерины II». А. З. Попельницкаго. — «Спеціальная цензура книгъ». П. К. Козлова. — «Асканія-Нова въ прошедшемъ и настоящемъ». Л. М. Колонтай. — «Записки генерала М. А. Домонтовича». П. Л. Юдина. — «Посольство Марины къ шаху Аббасу». «Лихолѣтье на Кавказскомъ рубежѣ». А. С. Панкратова. — «Старообрядцы и Наполеонъ I». В. А. Андерсона. — «Дневникъ И. М. Снегирева 1825—1828 гг.» Н. К. Полеваго. — «Устройство быта крестьянъ въ Царствѣ Польскомъ Калишской комиссіей по крестьянскимъ дѣламъ 1865—1870 гг.» (касаются Императора Александра II-го, Н. А. Милютина, Я. А. Соловьева и др.). Сообщ. Е. С. Шумигорскій. — «Донесеніе Датскаго посланника Гастгаузена о царствованіи Петра III и переворотѣ 1762 года». «Изъ записокъ гр. Θ. Н. Головкина». «Разсказы современниковъ объ Императорѣ Павлѣ I». Н. А. Виллamова. — Дневникъ статсъ-секретаря Григорія Ивановича Виллamова. С. Н. Брайловскаго. — «Александръ Θедоровичъ фонъ-деръ-Бринкенъ на родинѣ». А. С. Лацинскаго. — «Императоръ Александръ I въ Голландіи и Саардамѣ въ 1814 году». В. А. Арсеньева. — «Письмо Императора Александра I къ А. С. Кологривову. Письма И. А. Гончарова къ Никитенко. П. А. Висковатова. «Письма В. А. Жуковскаго къ К. К. Зейдлицу». Н. В. Мѣщанинова. — «Два письма Аракчеева». Н. П. Мордвинова. — «Гибель крамольнаго рудомета». «Демократъ двадцатыхъ годовъ». «Непризнанный геній». Ф. П. Уловича. — «Князь Константинъ Константиновичъ Острожскій». Н. А. Мурзанова. — «Къ біографіи декабристовъ. Кн. С. Г. Волконскаго и М. А Лунина». В. Дометти. — «Воспоминанія о спектакляхъ въ эрмитажномъ театрѣ». Н. П. Хитрово. — «Послѣдній штурмъ Карса въ 1877 году». М. В. Безобразовой. — «Дневникъ академика В. П. Безобразова». В. А. Степанова. — «Таинственный преступникъ». А. М. Самбурскаго. — «Очерки изъ семейной жизни». Владиславлева. — «Подонки родины». С. В. Танѣева. — «Курьезы старой Москвы». З. А. Слезскинской. — «Неудачная опека». С. С. Чеха. — Елена Ивановна Шидловская, капитанъ Амазонской роты». С. Н. Введенскаго. — Непригожія рѣчи о патріархѣ Филаретѣ». «Демонскіе лики въ Рязани». Т. М. Олейникова. — «Іеромонахъ Юрьева монастыря Платонъ и его рукописи». Е. С. М. — «Депутатъ отъ Россіи». Н. Ф. Мельницкаго. — «Среди казаковъ въ русско-японскую войну». Д. М. Лаврова. — «Углицкій ссыльный колоколъ». Н. Н. Морозова. — «Люди и нравы за полвѣка». О. Фридландера. — «Воспоминанія о П. С. Ванновскомъ». В. А. Лебедева. — «За границей 1863—1865 гг.». Б. В. Каховскаго. — Дневникъ М. Н. Каховскаго о походѣ 1814 г.» О. Ф. Берга. — «Смерть генерала Кондратенко». Е. А. Андріяшевой. — «Воспоминанія стараго педагога». Воспоминанія Е. А. Рагозиной, Е. К. Андреевскаго, Леваковскаго, Виноградскаго, Веселовскаго, и др.

По примѣру прежнихъ лѣтъ, въ журналѣ будутъ помѣщаться портреты выдающихся русскихъ дѣятелей. Журналъ, какъ и прежде, будетъ выходить 1-го числа каждаго мѣсяца.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА ГОДЪ 9 РУБ. СЪ ПЕРЕСЫЛКОЙ, ЗА ГРАНИЦУ 11 РУБ.

Книгопродавцамъ, принимающимъ подписку, дѣлается уступка по 30 коп. съ экземпляра.

Подписка принимается въ С.-Петербургѣ, Фонтанка, д. № 18. 2—3

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1914 годъ

(4-й годъ изданія)

РУССКІЙ БИБЛІОФИЛЪ

ЖУРНАЛЪ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ И БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЙ.

Выходитъ 8 разъ въ годъ, книжками по 100 — 150 стр. со многими иллюстраціями.

По примѣру первыхъ 3-хъ лѣтъ изданія, наиболѣе обширнымъ отдѣломъ «Русскаго Библіофила» явится отдѣлъ историко-литературный, въ которомъ будетъ опубликованъ рядъ неизданныхъ писемъ и произведеній виднѣйшихъ русскихъ писателей. Наряду съ этимъ, видное мѣсто займетъ отдѣлъ историческихъ воспоминаній и записокъ, въ которомъ, между прочимъ, будетъ продолжаться печатаніе обширныхъ записокъ кн. И. М. Долгорукова, начатое въ 1913 году.

Вопросы искусства вообще, и въ частности искусства графическаго, вмѣстѣ съ вопросами библіофиліи и коллекціонерства будутъ также достаточно подробно затронуты на страницахъ журнала. Въ библіографическомъ отдѣлѣ, кромѣ рецензій на книги по исторіи, исторіи литературы и искусству и перечней вновь выходящихъ книгъ по этимъ вопросамъ, будутъ помѣщаться описанія частныхъ собраній и библіотекъ общихъ и спеціальныхъ.

Редакціей пріобрѣтенъ и будетъ опубликованъ въ теченіе 1914 г.

АРХИВЪ А. А. ВОЕЙКОВОЙ,

племянницы В. А. Жуковскаго, извѣстной «Свѣтланы».

Архивъ состоитъ изъ множества отдѣльныхъ рукописей и десяти семейныхъ альбомовъ и заключаетъ въ себѣ рядъ неизданныхъ произведеній Жуковскаго, Языкова, Козлова, Баратынскаго, Дельвига и др. въ автографахъ. Обширная переписка даетъ множество интересныхъ свѣдѣній для біографій многихъ литераторовъ начала XIX вѣка, а изящные альбомы украшены рисунками и портретами нѣкоторыхъ изъ этихъ лицъ, которые будутъ воспроизведены на страницахъ «Русскаго Библіофила».

Подписная цѣна 8 р. 50 к. въ годъ съ пересылкой (за границу 35 фр.).

Редакція: Спб. Литейный, 51.

Редакторъ-Издатель Н. В. Соловьевъ.

1—2

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА **1914** ГОДЪ НА ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛЪ

ЗАВѢТЫ

(III-й годъ изданія).

издаваемый при ближайшемъ участіи: *Р. В. Иванова-Разумника, А. И. Иванчина-Писарева, С. Мстиславскаго, С. П. Постникова, В. М. Чернова.*

ПОСТОЯННЫЕ ОТДѢЛЫ: Дѣла и Дни. Я. Вѣчева (В. Чернова). Литература и общественность. — Иванова-Разумника. По градамъ и весямъ. М. Пришвина. Свое и чужое (русская жизнь). — С. Мстиславскаго.

Въ Январьскомъ № за 1914 г. будетъ напечатано: **Леонидъ Андреевъ** — «Три ночи». **Иванъ Вольный** — романъ «Юность» (1 ч. романа «Юность», напечатанная въ 1913 г., подписчикамъ на 1914 г. будетъ разослана безплатно). **М. Пришвинъ** — «Змѣиный Хуторъ» **Ал. Толстой** — «Маша». **А. И. Иванчинъ-Писаревъ** — «Воспоминанія о Гл. Успенскомъ». **Ивановъ-Разумникъ** — Литература въ 1913 г. **С. Метальниковъ** — «Проблема безсмерстія въ современной біологіи». **Викторъ Черновъ** — «Н. К. Михайловскій» и друг.

СОТРУДНИКИ: Н. Авксентьевъ, Ю. Балтрушайтисъ. С. Венгеровъ, Б. Вороновъ. Н. Геккеръ, Г. Зининъ, Е. Звягинцевъ, Закъ, В. Евгеньевъ, И. Игнатовъ, М. Исаевъ, А. Дерманъ, В. Лункевичъ, Г. Лягарделъ, К. Качоровскій, Б. Камковъ, А. Керенскій, С. Мартыновъ, Н. Морозовъ, Н. Огановскій. А. Пругавинъ. Н. Ракитниковъ, Э. Серебряковъ, Скиѳъ, П. Сорокинъ, Н. Сухановъ, Б. Черненковъ и друг.

Подписная цѣна: на 12 мѣс. — **10** р.; на 6 мѣс. — **5** р.; на 3 мѣс. **2** р. **50** к.; на 1 мѣс. — **85** к. За границу **13** р., **7** р. **50** к., **3** р. **25** к.

ПРИНИМАЕТСЯ ЛЬГОТНАЯ КОЛЛЕКТИВНАЯ ПОДПИСКА.

Подписчикамъ на 1914 г. романъ **В. Ропшина «ТО, ЧЕГО НЕ БЫЛО»** (8 книгъ за 1912 г. и 3 книги за 1913 г.) высылается за 5 р. Комплекты: за 1912 г. — 5 р. за 1913 г. — 7 р.

Всѣ №№ за 1912 и 1913 гг. разосланы подписчикамъ и наход. въ продажѣ Арестъ съ конфискованныхъ №№ снятъ.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Въ СПБ. — Контора журнала, Рыночная, 10. Въ Москвѣ складъ журнала — книжн. магазинъ «Наука», Бол. Никитская.

Издательница *С. И. Иванчина-Писарева.* Редакторъ *И. И. Краевскій.*

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1914 ГОДЪ НА

ИЗВѢСТІЯ ПО ЛИТЕРАТУРѢ

НАУКАМЪ И БИБЛІОГРАФІИ.

ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ

НЕОБХОДИМЫЙ ЖУРНАЛЪ ДЛЯ ИНТЕЛЛИГЕНТНЫХЪ ЧИТАТЕЛЕЙ.

(VII-й годъ изданія).

* * * ИЗДАВАЕМЫЙ Т-ВОМЪ М. О. ВОЛЬФЪ * * *

Годовая подписная цѣна «Извѣстій по литературѣ» и «Вѣстника Литературы», съ доставкой и пересылкой **1 рубль.**

Съ пересылкой за границу — **1 руб. 50 коп.** (= 4 франка).

Подписка принимается въ книжныхъ магазинахъ Товарищ. М. О. ВОЛЬФЪ: въ С.-Петербургѣ: 1) Гостиный дворъ, 18 и 2) Невскій просп., 13; въ Москвѣ: 1) Кузнецкій Мостъ, 12, д. Джамгаровыхъ и 2) Моховая ул., 22, д. Чижова и Курындиной (противъ университета).

ГЕРБОВѢДЪ

II-й ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

Въ 1914 году журналъ будетъ выходить по той же программѣ и въ томъ же форматѣ, какъ и въ 1913 г. Измѣнена будетъ лишь бумага на болѣе гладкую, дающую возможность воспроизводить въ текстѣ фотографіи, т. к. многіе крайне интересные памятники геральдики не могутъ быть перерисованы.

Цѣна съ доставкой и пересылкой **шесть** рублей въ годъ.

Оставшіеся въ небольшомъ количествѣ экземпляры за 1913 годъ продаются по 10 руб.

Подписчики на 1914 годъ могутъ имѣть экземпляръ журнала за 1913 г. по подписной цѣнѣ.

Контора редакціи: Спб. Рыночная, 10.

Редакторъ-издатель С. Н. Тройницкій.

Гр. А. А. БОБРИНСКОГО.

НАРОДНЫЯ РУССКІЯ ДЕРЕВЯННЫЯ ИЗДѢЛІЯ.

XII вып. дополнительный выйдетъ **въ концѣ января.** Цѣна вып. 5 руб.

Складъ изданія Москва. Малая Никитская, 12.

Готовится къ печати новое изданіе выпусками

„РѢЗНОЙ КАМЕНЬ ВЪ РОССІИ“.

1—1

„ЗОДЧІЙ“.

ЕЖЕНЕДѢЛЬНЫЙ ТЕХНИЧЕСКО-ХУДОЖЕСТВЕННО-АРХИТЕКТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ.

Органъ ИМПЕРАТОРСКАГО Спб. Общества Архитекторовъ, XLII годъ изданія.

Журналъ «Зодчій» выходитъ еженедѣльно въ объемѣ не менѣе одного печатнаго листа иллюстрированнаго текста; кромѣ того, въ теченіе года, даетъ въ приложеніи около 60 таблицъ, чертежей и рисунковъ.

Программа «ЗОДЧАГО».

ТЕКСТЪ: Статьи по архитектурѣ, строительному искусству, техническому образованію, строительному законодательству, строительнымъ матеріаламъ, разсчетамъ сооруженій, исторіи архитектуры, сельской архитектурѣ, по вопросамъ домовладѣнія, городского благоустройства и т. п. Свѣдѣнія о конкурсахъ. Полныя программы конкурсовъ Имп. Спб. Общества Архитекторовъ. Свѣдѣнія о современныхъ художественно-техническихъ выставкахъ, отчеты о засѣданіяхъ Императорскаго Спб. Общества Архитекторовъ. Строительная хроника. Правительственныя распоряженія. Техническо-строительныя новости. Библіографія (русскія и иностранныя техническія изданія). Почтовый ящикъ (вопросы и отвѣты). Справочныя цѣны. Свѣдѣнія о торгахъ на строительныя работы. Вѣдомости предстоящимъ постройкамъ въ С.-Петербургѣ и Москвѣ.

РИСУНКИ (приложеніе): Чертежи существующихъ и строящихся современныхъ сооруженій, историческіе памятники, конкурсные проекты, проекты сооруженій, имѣющихъ особый интересъ по композиціи или по конструкціи, проекты сельскихъ построекъ, чертежи по строительн. искусству, художествен. промышленности и т. п.

Подписная цѣна за годъ: съ приложеніемъ, съ доставкою и пересылкою 14 руб., безъ доставки 12 руб. Для учащихся и библіотекъ съ пересылкою 12 руб., съ доставкою (въ Спб.) — 11 руб., безъ доставки 10 руб.; безъ приложенія: съ доставкою и пересылкою 10 руб., безъ доставки 9 руб.

КОНТОРА РЕДАКЦІИ ПОМѢЩАЕТСЯ: Спб. Мойка, 83. Телеф. 3124.

Совѣтъ редакціи: *Θ. Г. Беренштамъ, А. Е. Бѣлогрудъ, А. А. Стаборовскій.*

1 — 3 **Редакторъ В. В. ЭВАЛЬДЪ.**

КАРТИНЫ, СТАРИННЫЯ ВЕЩИ, ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА.

The Burlington Magazine

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ,

подъ редакціей Lionel Cust и Roger E. Fry, при участіи More Adey.

The Burlington Magazine признанъ авторитетомъ во всѣхъ вопросахъ искусства и исторіи искусствъ. Къ сотрудничеству привлечены главные знатоки въ различныхъ областяхъ. Въ журналѣ помѣщаются полныя обозрѣнія литературы объ искусствѣ, могущія служить совершеннымъ руководствомъ.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА:

АРХИТЕКТУРА.
БРОНЗА.
ВИТРАЖИ.
ВЫШИВКИ И КРУЖЕВО.
ГРАВЮРЫ И РИСУНКИ.
ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.
ЖИВОПИСЬ.
ЗОЛОТОЕ ДѢЛО.
ИГРАЛЬНЫЯ КАРТЫ.
КЕРАМИКА И СТЕКЛО.
КНИГИ И РУКОПИСИ.
КОВРЫ.
КОЖАНЫЯ ИЗДѢЛІЯ.
МАЙОЛИКА.
МЕБЕЛЬ.
МЕДАЛИ И ПЕЧАТИ.
МИНІАТЮРЫ.
МОЗАИКА.
ОРУЖІЕ И ДОСПѢХИ.
ПЕРЕПЛЕТЫ.
СЕРЕБРО И МѢДЬ.
СКУЛЬПТУРА.
СЛОНОВАЯ КОСТЬ.
ШПАЛЕРЫ, и т. д., и т. д.

Систематическій указатель главнѣйшихъ статей, помѣщенныхъ въ журналѣ за прошлые годы, высылается по требованію безплатно.

Подписная цѣна: 35 шиллинговъ = 44 франка = 16 руб. 60 коп. въ годъ съ пересылкой; цѣна отдѣльнаго номера: 2 шиллинга 6 пенсовъ.

АДРЕСЪ КОНТОРЫ:

THE BURLINGTON MAGAZINE.

17, OLD BURLINGTON STREET, LONDON, W. г.

L'ART ET LES ARTISTES

Revue d'Art ancien et moderne des deux Mondes

Directeur-Fondateur: Armand DAYOT — 23, Quai Voltaire — PRIS

Abonnement: 20 fr. — Étranger 25 fr.

Avec le Numéro de Janvier, la revue d'art publie **l'Histoire de la Peinture Russe** qui fait suite à celles des Peintures italienne, flamande, française, allemande, hollandaise, espagnole et scandinave, série qui a rencontré auprès du public cultivé l'accueil le plus flatteur. C'est l'érudit M. Stéphane Iaremitch qui est chargé de cette étude. Il le fait avec la compétence, l'autorité et la science minutieuse qui lui sont coutumières. C'est la première fois, d'ailleurs, que paraît en France, une étude d'ensemble sur l'art pictural moscovite. Puis, M. Gustave Kahn nous entretient d'un des artistes les plus originaux et les plus puissants de la jeune génération: **Edgar Chahine** dont les amateurs parisiens ont quelquefois admiré aux expositions les eaux-fortes d'une vie si intense. Ensuite, M. Blocus idendifie un superbe **portrait inconnu de Charles d'Amboise**, découvert, dernièrement, dans les combles de la mairie de Saint-Amand. Suit un appel vibrant de M. Edmond Pottier, de l'Institut, en faveur du remarquable **Plan de la Rome Antique** de M. Paul Bigot. Ensuite, M. Léandre Vaillat nous parle du sculpteur français **Pierre Roche** dont on connait l'art si complet, le sens décoratif si original. Enfin, le reste de la Revue est, comme toujours, consacré à une sorte de chronique universelle des Beaux-Arts renseignant le lecteur sur tout ce qui se passe en France et à l'Etranger. Un hors-texte en couleurs: **Portrait d'enfant** de Le Nain contribue à embellir d'une façon ravissante ce très beau fascicule qui ne comprend pas moins de cinquante magnifiques illustrations, pour la plupart inédites. г.



REVUE MENSUELLE ILLUSTRÉE

:-: DIRECTEUR : P. BUSCHMANN :-:

Recueil indispensable à l'étude de l'Art ancien et moderne en Belgique et en Hollande, comprenant actuellement plus de 4000 pp. de texte, 800 planches hors texte et 3000 reproductions.

Abonnement annuel : Belgique, 20 francs; étranger, 25 francs.

La collection complète 1904-1913 est offerte aux nouveaux souscripteurs au prix exceptionnel de 170 francs (port en sus).

Numéros spécimen gratis. (Pour l'étranger contre envoi de :-: deux coupons-réponse internationaux, pour frais) :-:

:-: LIBRAIRIE G. VAN OEST & Cie :-:

4, Place du Musée, BRUXELLES - 63, Bd Haussmann, PARIS

(Une édition néerlandaise paraît sous le titre ONZE KUNST)

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА НОВОЕ ИЗДАНІЕ ИМПЕРАТОРСКАГО ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНІЯ ХУДОЖЕСТВЪ.

В. К. ЛУКОМСКІЙ и баронъ Н. А. ТИПОЛЬТЪ.

РУССКАЯ ГЕРАЛЬДИКА.

РУКОВОДСТВО КЪ СОСТАВЛЕНІЮ И ОПИСАНІЮ

ГЕРБОВЪ.

Ч. I. **„Источники русскаго гербовѣдѣнія“** (Статья В. К. Лукомскаго).

Ч. II. **„Руководство къ составленію и описанію гербовъ“.** (Рисунки И. Я. Билибина, бар. Н. А. Типольта и друг.).

Изданіе печатается старинными шрифтами Сенатской Типографіи.

Цѣна изданія по подпискѣ **3** р. **75** к., по выходѣ въ свѣтъ **5** рублей.

ПОДПИСКА

на изданіе принимается въ кассѣ ИМПЕРАТОРСКАГО Общества Поощренія Художествъ. **СПБ., Морская, 38.**

Проспектъ изданія высылается по требованію.

КАТАЛОГЪ СТАРЫХЪ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХЪ И РѢДКИХЪ ИЗДАНІЙ,

исторіи — русской, всеобщей, археологіи и богословія, высылаю безплатно.

С.-Петербургъ, Владимірскій пр., 13.

КНИЖНАЯ ТОРГОВЛЯ Н. В. БАЗЫКИНА.



ИЗДАНІЯ

КРУЖКА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКИХЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИЗДАНІЙ:

НЕВСКІЙ ПРОСПЕКТЪ Гоголя, съ рис. Д. Н. Кардовскаго. 25 р.
ГАЛАКТІОНОВЪ и его произведенія. Сост. В. Я. Адарюковъ. 3 р.
РУССКАЯ ЖЕНЩИНА ВЪ ГРАВЮРАХЪ И ЛИТОГРАФІЯХЪ. 3 р.
РУССКАЯ ЖИЗНЬ ВЪ ЭПОХУ ОТЕЧЕСТВЕН. ВОЙНЫ. 3 р. 50 к.
ПРИДВОРНАЯ ЖИЗНЬ ЗА ТРИСТА ЛѢТЪ. 3 рубля.

Распроданы.

ИМѢЮТСЯ ВЪ ПРОДАЖѢ:

ЧЕТЫРЕ БАСНИ КРЫЛОВА съ неизд. рис. А. Орловскаго. Ц. 2 руб.

РАЗСВѢТЪ, поэма гр. А. А. Голенищева-Кутузова, съ 8 офортами худ. Пятигорскаго. Ц. 10 рублей.

МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ БИБЛІОГРАФІИ РУССКИХЪ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХЪ ИЗДАНІЙ.

Выпускъ первый. — Сост. В. А. Верещагинъ. Распроданъ.
Выпускъ второй. — Сост. Н. К. Синягинъ. Распроданъ.
Выпускъ третій. — Сост. Е. Н. Тевяшовъ. Ц. 2 рубля.
Выпускъ четвертый. — Сост. Н. К. Синягинъ. Ц. 3 р. 50 к.

Подписчики «Старыхъ Годовъ» и лица, выписывающія непосредственно изъ конторы Редакціи, пользуются уступкою въ 20%.

ГОТОВЯТСЯ КЪ ПЕЧАТИ И ВЪ ЯНВАРѢ 1914 Г. ВЫЙДУТЪ ВЪ СВѢТЪ:

I. **ГРАВЮРА И ЛИТОГРАФІЯ.** Очерки исторіи и техники I. I. Лемана, со статьей М. А. Остроградскаго. Роскошное изданіе съ 1 ориг. грав. и 70 геліограв. и фототип. внѣ текста и многочисл. воспр. въ текстѣ.

II. **КАЗНАЧЕЙША** Лермонтова съ раскраш. литограф. М. В. Добужинскаго.

III. **РУССКАЯ И ИНОСТРАННАЯ КНИГА.** Каталогъ выставки (съ воспр.).

ТИПОГРАФІЯ «СИРІУСЪ» САНКТПЕТЕРБУРГЪ, РЫНОЧНАЯ, 10.

ИЛЛЮСТРАЦІИ

ILLUSTRATIONS

Виньетки воспроизведены изъ книгъ:

на стр. 3 — Beyträge zur Kriegs-Kunst und Geschichte des Krieges v. 1756—1763. Freyberg. 1776.
» » 6 — Auserlesene Gedichte v. Karschin. Berlin. 1766.
» » 12 — Reflexions sur la peinture et la gravure. C. F. Joullain. Metz. 1786.
» » 17, 36 — Историческое описаніе Московск. Успенскаго Собора. Москва. 1783.
» » 40, 64 (первая) — Описаніе тринадцати старинныхъ усадебъ... Москва. 1785.
» » 41 — Beyträge zur Kriegs-Kunst und Geschichte des Krieges. 1756—1763. Freyberg. 1786.
» » 45, 64 (вторая) — Atalanta, dramma per musica, rappresentato in Dresda l'anno. 1737.
» » 47 — Fables choisies, mises en vers par J. De La Fontaine. Paris. 1755.
» » 48 — La gloire de l'Empire Russe sous.... de S. M. I. Catherine II. St. Pétersbourg. 1765.
» » 50 — Kurze Anzeige derer... auf. d. Stadt Berlin unternommenen Expedition. 1760.
» » 55 — Der unvergessliche... Sieg Friedrich d. Grossen... bey Zorndorf... Berlin. 1758.
» » 59 — Z okolicznosci tragedyi rossyiskiey przez walecznych officerów... w Wilnie. 1775.
» » 60 — Историческое, географическое и топографическое описаніе Санктпетербурга. Рубанъ. 1779.
» » 62 — Краткое историч. описаніе Свято-Троицкія Сергіевы Лавры. 1801.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

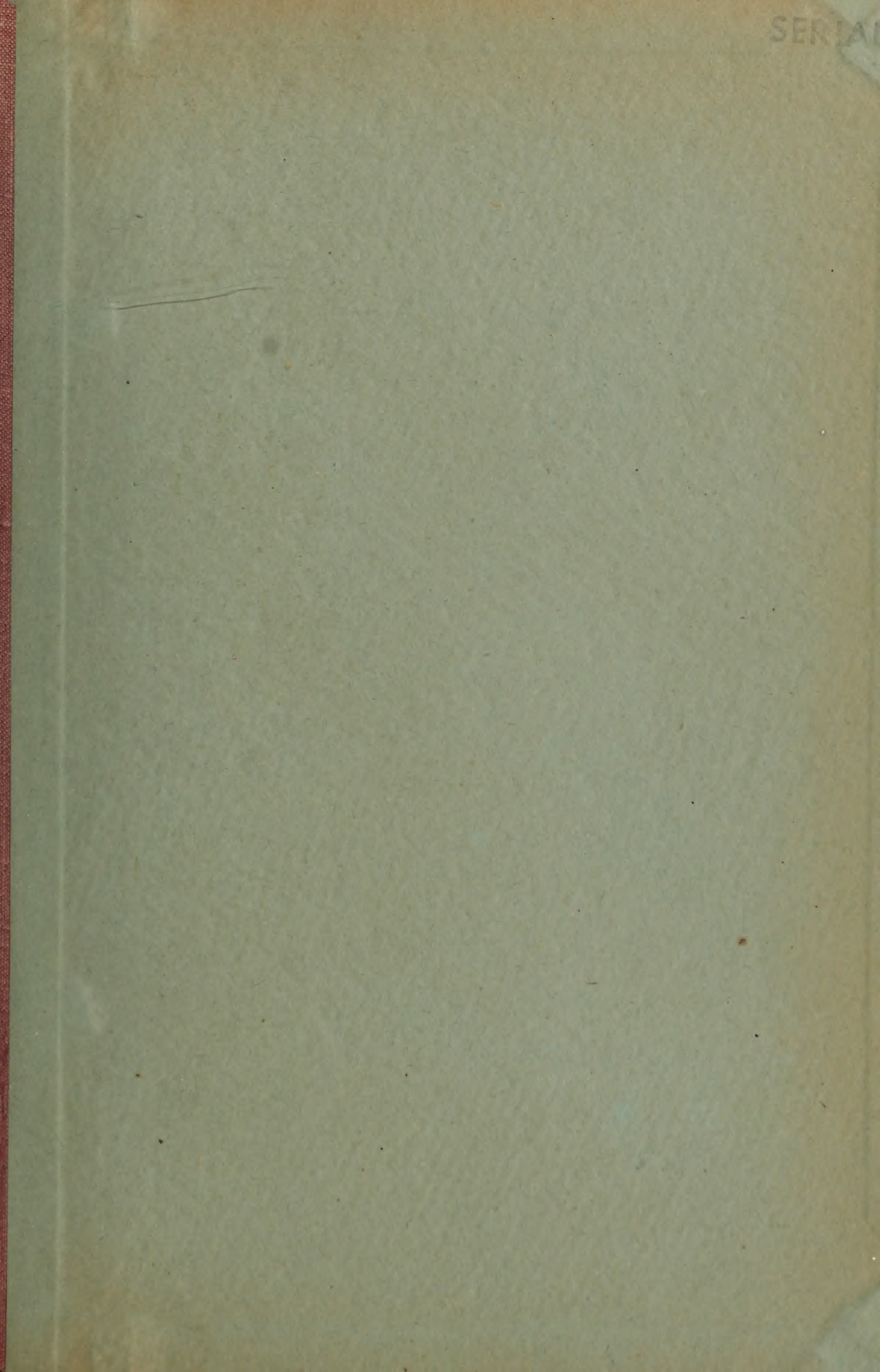
для любителей искусства и старины.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА 1913 ГОДЪ:

съ доставкой въ Россіи 10 р.,

безъ доставки 9 р., за границу 40 франковъ.

Контора редакціи: СПБ. Рыночная, 10 (тип. «Сиріусъ»).


SERIA

